Arnold Mendelssohn: die Grundlagen seines Schaffens und seine Werke

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Hohen Philosophischen Fakultät
der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Hermann Hering
aus Marburg

Marburg 1929

Druck der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele, Regensburg.

Als Dissertation angenommen am 7. November 1927.

Berichterstatter: Herr Professor DR. HERMANN STEPHANI.

Tag der mündlichen Prüfung: 23. November 1927.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Die Buchausgabe ist im Verlage von GUSTAV BOSSE, Regensburg, erschienen.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

VORWORT

Die vorliegende Schrift kann wohl als ein erstmaliger Versuch gelten, die Ergebnisse der neueren Typenpsychologie zur Erfassung einer Komponistenpersönlichkeit heranzuziehen. Dieser Weg erschien um so mehr geboten, als die bisher vorliegenden Urteile über A. Mendelssohn ihn wohl als Vokalkomponisten werten, aber nicht dem Grunde nachspüren, weshalb er sich vornehmlich diesem Schaffensgebiet und gerade mit dieser spezifisch-persönlichen Schaffensart des veranschaulichenden Vokalstiles zuwenden mußte. Daß die so gewonnenen Einblicke doch wohl an das Wesentliche heranführen, mag ein Urteil des Meisters über die Schrift bestätigen: „Besonders freue ich mich, daß Sie dasjenige so klar erkennen und so faßlich auszusprechen wissen, was mich von dem Heer der bloßen Formalisten, dem ich häufig beigezählt werde, scharf abscheidet."

INHALTSVERZEICHNIS

Seite

Einleitung 7

1. Kapitel:

Die Grundlagen für das Schaffen Arnold Mendelssohns 9

2. Kapitel:

Der veranschaulichende Vokalstil:

1. A-cappella-Werke:

a) für gemischten Chor 15

b) für Männerchor 44

2. Begleitete Vokalwerke:

a) Geistliche Chorwerke 46

b) Weltliche Chorwerke 51

3. Bühnenwerke 54

4. Das Liedschaffen 55

3. Kapitel:

Die Intensivierung der Instrumentalform 66

Schlußbetrachtung 71

Literaturverzeichnis 74

Verzeichnis der besprochenen Werke Arnold Mendelssohns 76

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41555610_0158

EINLEITUNG

Wenn Paul Bekker[1] die menschliche Gesellschaft und den Musiker als die schöpferisch gestaltenden Kräfte, die Kritik als das Prinzip der Erkenntnis, das durch Synthese dieser schöpferischen Kräfte die Form als Gesellschaftserscheinung zur begrifflich klaren Anschauung bringt, als die drei Elemente der musikalischen Form bezeichnet, so versucht er damit, einen Idealzustand zu konstruieren, der die drei Faktoren in einem aufeinander eingestellten Gleichgewicht zeigt. Nicht immer hat die menschliche Gesellschaft sich in der Richtung einer gewissen Formbeeinflussung auswirken können, noch mehr aber hat das Organ der Erkenntnis, die Kritik, versagt. Besonders die Tageskritik ist unter dem Einfluß der Sensation selten zum rechten Urteil über wirklich schöpferische Erscheinungen ihrer Zeit gekommen; meist hat sie nur dem auf der Woge der Zeit Treibenden ihre Aufmerksamkeit geschenkt und darüber das übersehen, was in stiller, organischer Entwicklung unentwegt hohen Zielen entgegenreifte.

Auf Zeiten des Gärens, des Sich-Verlierens folgen meist solche der Besinnung auf die sachlichen Grundlagen der Kunst; und diese sind dann geeignet, Schaffende hervortreten zu lassen, die sich nie von den sachlich gegebenen Grundlagen entfernt haben.

Zu diesen ist Arnold Mendelssohn zu zählen. Die ganz wenigen Äußerungen, die bisher über ihn vorliegen, gehen mehr auf die Stoffgebiete, denen er sich zuwendet, ein, als auf die Eigenart seines Schaffens. Man versucht, ihn der Berliner A-cappella-Schule, aus der er hervorgegangen ist, einzuordnen[2] oder in irgend eine

[1] Paul Bekker; a. a. O. S. 14.

[2] H. J. Moser; a. a. O. S. 364.

Beziehung zur Romantik zu setzen.[3] Auf die Grundlagen seiner Persönlichkeit ist aber die Kritik sehr wenig eingegangen. Damit hat sie einen für die Erkenntnis seines Schaffens sehr wichtigen Faktor übersehen. Dies mag insofern verwunderlich klingen, als Mendelssohn, wie er selber einmal gesagt hat, immer ein anregendes Medium haben müsse, um sich zu äußern. Aus bloßem Fühlen heraus zu gestalten, ist ihm nicht gegeben. Diese Gebundenheit an das Medium eines Wortes, einer Vorstellung hat eine gewisse sachliche Orientierung zur Folge, die ihn jeden Schaffensprozeß als einen Vorgang organischer Verschmelzung ansehen läßt, und die damit zu einer neuen Orientierung des Formproblems hinführt.

---

[3] W. Nagel; a. a. O. S. 204.
A. Einstein, Neues Musiklexikon.
H. Riemann, Musiklexikon.

I. KAPITEL

DIE GRUNDLAGEN FÜR DAS SCHAFFEN ARNOLD MENDELSSOHNS

Die Grundlagen seiner Persönlichkeit und seines Schaffens werden sich am deutlichsten erschließen, wenn wir die Ergebnisse der Typenforschungen der Marburger psychologischen Schule (Professor E. R. Jaensch) zum Vergleich heranziehen. Zweifellos steht A. Mendelssohn dem nach innen integrierten Typus (I_2) nahe, der zum lebendigen Konnex mit der Außenwelt durch das Medium der Vorstellung gelangt und der sich im Gegensatz zur dauernden Integration (d. i. wechselseitiger Durchdringung der seelischen Funktionen) des I_1-Typus in einem Zustande der Integrationsbereitschaft befindet. Sein Blick ist nach innen gewendet, bei Berührung seines sympathischen Komplexes leuchtet das Auge glänzend auf. Die Gefühle sind tief verankert. Grübeln und inneres Versenken lassen ihn den Weg zum Göttlichen finden. In seiner abstrahierenden, reflektierenden Geisteshaltung sind geistige Welt und Idealwelt streng geschieden von der Wirklichkeit. Nur das nimmt der nach innen Integrierte in sein gedankliches System auf, was Beziehung zu einer „konstanten Ideenwelt hat, die einen dauernden Kern seines Inneren bildet".[1] Allem von außen Kommenden gegenüber ist er zunächst zurückhaltend. Niemals wird er sich unmittelbar, d. h. unbefangen geben; selbst in dem Ausdruck der Sprache ist ein inneres Ringen unverkennbar. Bewußte Zwecksetzung läßt ihn in seinem Lebenslauf einer unabänderlichen Determinante folgen.

Stellen wir diesen Tatsachen Äußerungen A. Mendelssohns gegenüber: „Auch unter den Tonsetzern als solchen kann man, so

[1] Lucke, a. a. O.

seltsam es klingt, Augenmenschen von den bloßen Gefühlsmenschen unterscheiden. Der Augenmusiker hat im Moment der Inspiration eine Vision, daher auch sein Produkt die Phantasie des Hörers nach der visionären Seite hin anregt, so daß charakteristisch scharf umschriebene Gestalten und leuchtende Farben dem inneren Auge erscheinen; der bloße Gefühlmusiker fühlt und hört, sieht aber nicht, oder nur unbestimmt, daher dem Hörer keine oder nur verschwommene Bilder erscheinen; sehr ausgeprägte Exemplare der einen Gruppe können solche der andern nicht leiden; die Augenmusiker erscheinen den andern kalt, verstandesmäßig reflektiert; diese jenen verschwommen, matt und trübe; man weiß von der heftigen Abneigung Wolfs gegen Brahmssche Musik."[1]

Mehr noch für das Vorhandensein einer idealen Welt im Gegensatz zur realen Umwelt zeugt folgende Stelle. Indem A. Mendelssohn Tonmalereien, die Naturgeräusche nachahmen (Haydns Löwengebrüll, Beethovens Vogelterzett usw.), ablehnt, dagegen für solche eintritt, in denen Gesichtseindrücke durch analoge Formen in der Musik ihr Symbol finden, äußert er sich: „Ich glaube, die Ursache der Erscheinung liegt in der fast völligen Idealität der musikalischen Kunst. Will diese eine Verbindung mit der realen Welt eingehen, so muß mindestens eine Art *μετάβασις εἰς ἄλλο γένος* stattfinden, wenn die Musik der Realität gegattet sich nicht ausnehmen soll wie Titania in den Armen des Esels Zettel." Anderseits spricht er von „sehr origineller, d. h. aus ursprünglicher Tiefe geschöpfter Musik". Wie weit sich aber Gefühl und Vorstellungsleben bei ihm durchdringen, davon zeugen Erwägungen[1] über die Übereinstimmung von Wort- und Tonsatz, die sogar die syntaktischen Verhältnisse zu berücksichtigen habe.

Bezeichnend für die strenge Selektion auf Grund einer konstanten Ideenwelt ist sein Standpunkt in der Auswahl kirchlicher Texte. „Zweifellos haben wir in neuerer Zeit großartige religiöse Dichtung entstehen sehen... Aber diese Gedichte bedienen sich nicht der kirchlichen Bildersprache, sondern gebärden sich exotisch. Darum sind

[1] Musik 7, a. a. O.

sie für die Kirche unbrauchbar, die die viel verhöhnte ‚Sprache Kanaans' spricht und diese Tradition festhalten muß, wenn sie nicht ins Allgemeine verdampfen will. Geistliche, die auf der Kanzel neue Dichter zitieren, geben Anstoß, und zwar aus Stilgründen; derlei wirkt, als ob in einem archaischen Mosaikbild eine Stelle im Genre des 19. Jahrhunderts realistisch klein ausgeführt wäre."[1]

Als Augenmusiker wird er von den in seinem Innern aufsteigenden Bildern zum Schaffen angeregt. Nicht die in den Worten gebundenen Bilder allein sind es, sondern er verfolgt den Dichter bis zu seinem ersten Empfang. Er glaubt sich in den Dichter selbst hineinversetzt und durchlebt das innere Geschehen, das den Dichter zur Konzeption des Werkes bewegt hat. Er gibt so eine Ergänzung zu dem Werk des Dichters, die aus denselben Wurzeln hervorgegangen ist wie die Dichtung selbst.

Die zugrunde liegenden Handlungen erscheinen somit in dem vollkommen durchdringenden Lichte der Musik. So kommt er näher an das Wesen der Dinge heran, als es die reale Erscheinung zuläßt. „In jeder Erkenntnis, sofern sie nicht rein formaler Art ist, bleibt ein ungelöster Rest; und die Unterscheidungen des Denkens sind gegenüber dem Lebendigen in Natur und Kunst unwahr, weil dieses stets übergängig und komplett ist."[2]

Damit bringt er Ähnliches zum Ausdruck wie E. T. A. Hoffmann[3], der die Musik als die „unartikulierte Sprache des Herzens" bezeichnet, indem er erkennt, daß der Inhalt der Musik in einem gewissen Sinne weit über den des Begriffes hinausgeht, und daß hier verborgene, geheimnisvolle Dinge verständlich ausgedrückt werden.

Zu einer ähnlichen Welterkenntnis durch die Musik gelangt Rich. Wagner[4] auf Schopenhauerscher Grundlage: „Denn seine («des Musikers») Musik selbst ist eine Idee der Welt, in welcher diese ihr Wesen unmittelbar darstellt." Durch ihn finden wir A. Mendelssohns

---

[1] Evang. Kirchengesangverein für Deutschland, Jahrg. 37, Heft 9, S. 47.
[2] Musik 7, a. a. O.
[3] Moos, a. a. O. S. 116 ff.
[4] R. Wagner, a. a. O. S. 18, 43, 68.

Schaffensart bestätigt, die Anregung gewinnt durch vor dem inneren Auge gesehene Bilder. „Und nun erleuchtet sich des Musikers Auge von innen. Jetzt warf er den Blick auf die Erscheinung, die, durch sein inneres Licht beschienen, in wundervollem Reflexe sich wieder seinem Innern mitteilte." Des weiteren weist er darauf hin, wie der Musiker auf die letzte Grundlage der dichterischen Konzeption zurückgeht. „Wir wissen, daß nicht die Verse des Textdichters, und wären es die Goethes und Schillers, die Musik bestimmen können; dies vermag allein das Drama, und zwar nicht das dramatische Gedicht, sondern das wirklich vor unsern Augen sich bewegende Drama. als sichtbar gewordenes Gegenbild der Musik, wo dann das Wort und die Rede einzig der Handlung, nicht aber dem dichterischen Gedanken mehr angehören."

Das vor dem inneren Auge bildhaft Gesehene wird aber von Arnold Mendelssohn nicht als ruhende Anordnung betrachtet und in seinem Gefühlsgehalt subjektiv ausgemalt, so daß es etwa in einer ruhenden Stimmung ausklingen würde, sondern das Betrachten selbst des Ruhenden wird zu einer Handlung des Anschauenden, indem eine motorische Erfassung des Vorstellungsbildes die Formen nacheinander zum Bewußtsein kommen läßt. So wird jeder Zeitraum mit Bewegung erfüllt, die ständig fortschreitet. Diese Erfassung des Zeitbegriffes wird sich stets bei all den Musikern zeigen, die Augenmusiker in oben erwähntem Sinne sind. Intuitiv ist eine solche Wesenseigentümlichkeit schon oft erkannt worden, in Bezug auf die Musik und die Gestaltung ihrer Form hat Arnold Mendelssohn als Erster darauf hingewiesen, indem er für die Erklärung der musikalischen Form sich Bergsons Begriff der Dauer zu eigen gemacht hat.

Der Begriff der Z e i t d a u e r bedeutet bei Bergson aber keine meßbare Quantität, sondern sie bezieht sich auf den im Innern unseres Bewußtseins sich vollziehenden Organisations- und gegenseitigen Durchdringungsprozeß und stellt einen Fortschritt von Zustand zu Zustand in kontinuierlichem Übergange dar. So veranschaulicht er den Begriff der Dauer bei dem Maler, der ein Bild schafft[1]: „Ihm ist

[1] Bergson, L'évolution créatrice, S. 368—70.

die Zeit nicht etwas Nebensächliches, kein Intervall, das verlängert oder verkürzt werden kann, ohne seinen Inhalt zu ändern. Die Dauer seines Werkes ist integrierender Bestandteil desselben. Sie dehnen oder zusammendrängen würde beides verändern heißen, die sie erfüllende psychologische Entwicklung ebenso wie die Erfindung, die ihr Ziel ist. Hier ist die von der Erfindung gebrauchte Zeit eins mit der Erfindung selbst. Sie ist das Fortschreiten eines Gedankens, der sich je und je im Maße seiner Formwerdung verändert. Sie ist ein vitaler Prozeß, ist gleich dem Reifwerden einer Idee."

Daß A. Mendelssohn im Sinne dieses in sich fortschreitenden Zeitbegriffes schuf, ist bei seiner medialen Gebundenheit durch die Augenbilder durchaus erklärlich und eröffnet uns einen Blick in seine Schaffensformen und seine Ausdrucksmittel. A. Mendelssohn fühlt sich von Natur aus zu den Formen hingezogen, die sich auf einen innerlichen Fortschritt im Werke gründen. Der Vokalmusik mit ihrer Bindung an den sich vollziehenden Gedankengang des Textes gilt die stärkste Leistung seines Lebenswerkes. Weniger huldigt er den Formen, die aus der Zeit als meßbarer Größe abgeleitet sind, z. B. deren Form auf Wiederholung eines Gleichen beruht. Auch der Bergsonsche Zeitbegriff in seiner schöpferischen Auswirkung ermöglicht eine Wiederholung nur unter innerlicher Wandlung. Der Schaffende hat ja unterdessen die Vorgänge von Zwischenteilen oder zumindest doch schon einmal eine erste Darbietung eines wiederkehrenden Teiles in sich erlebt, und dieses Erlebnis kann für sein Wiedererscheinen nicht ohne Folgen bleiben. Die Auswirkung dieser Grundsätze werden wir später bei der Besprechung A. Mendelssonscher Instrumentalmusik erkennen.[1]

Ein in A. Mendelssohns Werken häufig anzutreffendes Darstellungsmittel findet gleichfalls in der Gebundenheit seines Schaffens

[1] Die Madrigalkunst des 16. Jahrhunderts kannte die völlig identische Wiederholung ebensowenig wie der Fugenstil des Barock, wo das Thema durch die tonalen Beziehungen und Umwandlungen der Durchführungen immer wieder in neuerm Lichte erscheint. Dieselbe innere Gesetzlichkeit hat zur Folge, daß die Barockzeit auch die Variationsformen ausbildet.

durch Vorstellungen seine Erklärung: die Tonmalerei. In jeder Vorstellung prägt sich ein körperliches Bewegungserlebnis aus; ja, Kinder benutzen häufig als Ersatz für Worterklärungen Handbewegungen zur Darstellung eines Begriffes. Die Gebärdensprache basiert auf der motorischen Erfassung der Vorstellung; sie stellt z. B. die Grundlage und den Ursprung der Kinderzeichnung dar.[1] Wenn also Tonmalereien, die Bewegungen nachahmen, auftreten, oder z. B. der Begriff des „Ecksteines" vermöge dynamischer Einfühlung durch bestimmte rhythmische Abfolgen (Synkopen) charakterisiert wird, oder z. B. das „Knixen" im „Bettlerlied" abgebildet ist, so ist es nicht ein rein äußerliches oder auch symbolisches Abmalen, sondern als eine subjektive Persönlichkeitsäußerung, „innere Nachahmung",[2] anzusehen, die auf einer körperlichen, gewissermaßen abtastenden oder nachahmenden geistigen Bewegung im Durchleben der Vorstellung basiert. Von diesem Standpunkt aus gesehen, verliert die Tonmalerei als solche die ihr oft vorgeworfene Äußerlichkeit und kann gerade durch das „Wie" interessante Aufschlüsse für das innere Erleben des Schaffenden geben.[3]

---

[1] Metz, a. a. O.

[2] Groos, „Spiele der Menschen" 1899, S. 423, 429.

[3] Betrachtet man unter diesen Gesichtspunkten die große Wende in der Musikgeschichte um das Jahr 1600, so möchte man geneigt sein, dieses Loslösen von den überlieferten Gegebenheiten einer gänzlich anderen menschlichen Geistesart zuzuschreiben. Ist es nicht bezeichnend, daß der Erfinder des deklamatorischen Stiles, Vincenzo Galilei, sich gegen die sogenannte Augenmusik wendet und selbst bewegungsabbildende Motive geißelt. Anderseits aber läßt sich verfolgen, daß gerade die Komponisten, die den musikalisch-dramatischen Kern in der Oper betonen, ebenso diesen Augenbildern nachgehen, wie Claudio Monteverdi; so in dem Madrigal: „Non si levav'ancor l'alba novella" bei der Stelle: „come acanto si volge in vari giri", wo er die Form des Akanthus-Blattes im Notenbilde erstehen läßt (Einstein, „Augenmusik"). — Die auffällige Bildhaftigkeit der Tonsprache bei Heinrich Schütz in seinen sämtlichen Werken, deren Urkraft gerade der Jetztzeit so viel bedeutet, deutet auf ein Schaffen in medialer Gebundenheit; der vielen aus dem Bildhaften hervorgewachsenen Symbole bei Joh. Seb. Bach gar nicht zu erwähnen.

II. KAPITEL

A-CAPELLA-WERKE FÜR GEMISCHTEN CHOR

Eine ausführliche Analyse der A. Mendelssohnschen Vokalmusik wird diese Art des Schaffens ausgiebig belegen und das verbreitete Vorurteil entkräften, daß er auf Grund seiner Vorbildung nur ein Meister der klassischen Satzkunst sei. Er selbst bekennt offen[1]: „Der müßte ein elender Lump sein, der nicht zugibt, daß er von den Alten gelernt hat." Aber er ist weit entfernt von einer bloßen Nachahmung der Alten, er fühlt sich frei von allem „Schulstaub"; denn er hat sie nicht eigentlich nachgeahmt, sondern sie in ihrer Wesenseigentümlichkeit bewußt in sich aufgenommen und persönlich musikalisch erlebt.[2]

Vergleicht man A. Mendelssohns Werke aus früheren Perioden mit denen seiner letzten, so ist erkennbar, daß die Themenbildung immer prägnanter und eindeutig charakteristischer, die sich kundgebende Weltanschauung aber zugleich eine abgeklärtere, umfassendere wird, die immer mehr den letzten Gründen des Seins zustrebt. Indessen wäre es verfehlt, ihn nur als geistlichen Tonsetzer zu würdigen, wie es nach heutiger Einstellung oft geschieht; vielmehr ist es ihm um eine Gestaltung seiner gesamten Lebensauffassung zu tun, die freilich stark im Religiösen wurzelt.

---

[1] mündlich zum Verfasser.

[2] Die Betätigung als Herausgeber und Bearbeiter alter Vokalwerke bezeugt Mendelssohns Hinneigung zu den Alten: Schütz: Matthäus-, Lukas-, Johannis-Passion (allerdings fügt er in seinen Passionsbearbeitungen noch den Rezitativen eine Orgelbegleitung hinzu, während man in jüngster Zeit wieder für den unbegleiteten Accentus der Originalfassung im Sinne der liturgischen Choralpassion eintritt), Weihnachtsoratorium, Geistliche Konzerte; Madrigale von Monteverdi, Haßler, Lasso.

Als ein Geist, dem philosophische Gedankengänge naheliegen und der über eine überaus umfangreiche Kenntnis und ein tiefgehendes Verständnis unserer Literatur verfügt, vermochte er das Gebiet der religiösen Kunst, die im letzten Jahrhundert, wie Jos. Haas[1] sich äußert, mit wenigen Ausnahmen „vom großen Kapitel der Vergangenheit zehrte", weil sie „die Fühlung mit der lebendigen Gegenwart verloren hatte", Seite an Seite mit Liszt, Bruckner und Draeseke wieder zu einer Sphäre des mutigen Bekennens zu erheben. Wenn Jos. Haas die musica sacra der Gegenwart vom katholischen Bekenntnis aus verurteilt, so mag er davon ausgehen, daß dort eine begnadete künstlerische Persönlichkeit höheren Grades zur Zeit noch nicht feststellbar sei. Die evangelische Kirchenmusik der Gegenwart hat in A. Mendelssohn ihren Führer zu erkennen. Seiner Anregung folgend, wurden auch viele der Jüngeren (Günther Raphael, Kurt Thomas u. a.) begeistert, sich auf gleichem Gebiete zu betätigen.

Die Reihe der A-cappella-Kompositionen A. Mendelssohns eröffnen die 4stimm. Chorsätze nach Spruchdichtungen des Ang. Silesius (op. 14). Hier hat sich Mendelssohn die Möglichkeiten des Madrigalstiles völlig zu eigen gemacht und ist in der Lage, dem Text in seiner geistigen Entwicklung gerecht zu werden. Die den Bildern innewohnende Gefühlswärme bringt er sowohl mit Zartheit, Innigkeit, ja Verklärtheit als auch mit Kraft und Schwung zur Ausstrahlung. In Nr. 4 arbeitet er charakterisierend den Gegensatz „Mensch" als „Kohle", „Gott" als „Feuer" heraus. Weiß er hier dem Unisono deklamatorische Kraft abzugewinnen, so steigert er den Schlußgesang zu einem Unisono-Gipfelpunkt.

Fünf geistliche Tonsätze, op. 32, für 4stimm. gemischten Chor sind für die gottesdienstlichen Zwecke der evangelischen Kirchenchöre gedacht. Sie haben in ihrem Aufbau weniger die madrigalistische Melodieführung der Angelus-Silesius-Lieder und können als die Prototypen der großen Motetten, op. 90, gelten. Es zeigt sich in ihnen schon die sequenzenartige Arbeit, d. h. die Wiederholung größerer melodischer Gruppen auf veränderter Stufe, wodurch das

[1] Musikjahrbuch 1926, S. 92.

Ganze an einheitlicher Geschlossenheit gewinnt. Engführungen werden in ihrer gespannten Kraft zu verdichtendem Ausdruck des Textes (Nr. 2, „Der wird leben"); das gleiche Motiv wirkt sich als Bestätigungssymbol im Schluß-„Amen" aus. — Die letzten beiden Motetten sind Cantus-firmus-Arbeiten. Nr. 4 erinnert in ihrer Struktur an Joh. Michael Bachs „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt"; dem Cantus firmus („Nun komm' der Heiden Heiland") stellt Mendelssohn einen mehr homophon gehaltenen Chor entgegen. Nr. 5 („Zuversicht")[1] ist rein linear erwachsen mit lebhafter imitatorischer Stimmbehandlung und klingt in einem vierstimmigen Choral aus, der in Modulation (Trugschluß $\frac{\flat}{c}$, des) und Stimmführung (dissonante Durchgänge) ein eigenes Gepräge zeigt.

Vier geistliche Gesänge (op. 40), ebenfalls für gemischten Chor, nach Texten von Fr. R. Borchers, sind im homophonen Liedsatz gehalten, zeigen aber durch die Kraft des Rhythmus eine wohltuende Frische, besonders der zweite: „Ich singe, weil ich singen muß" mit seinen koloraturverhäkelten Stimmen.

In dieser Reihe können die Gesänge für Frauenchor (op. 42) mit größerer Berechtigung Platz haben als die Männerchöre, da sie im Vergleich zu jenen mit viel mehr Recht als Vorstudie für größere Werke angesehen werden können. Wie die „Vier geistlichen Gesänge" bestätigt auch diese Folge A. Mendelssohns feines Empfinden für Stilgemäßheit.

Die Motette Nr. 1 folgt dem Augustinschen Text: „Unser Herz ist unruhig", und dieser Unruhe gibt er Ausdruck durch die symbolische Fassung des Themas, das durch Synkopenbindungen (verminderte Quinte aufwärts) das Gequältwerden schildert. Nach der Einführung des Themas von unten nach oben spinnt der Sopran das Unruhemotiv sequenzenartig weiter und bereitet so die zweite Durchführung in Gegenbewegung vor; diese bricht in einem Aufschrei ab. Ein homophoner Schluß („... bis es ruht in Dir, o Herr") führt die Grundtonart (c-moll) zum Verklingen im lichten C-dur (pp).

[1] Einzeln erschienen in „Sammlung geistl. Musik" Nr. 33; Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.

Nr. 2, „Tag und Nacht" (Gustav Jordan), ist homophon gehalten und wirkt durch seine vom Diatonischen abgeleitete Chromatik, der wir auch in späteren Werken häufig begegnen.

Dann folgt eine Reihe von Chören in Liedform nach Gedichten von Therese Köstlin, die unter der Ungunst der Texte leiden, und von denen Nr. 5, „Schönheit", am wertvollsten erscheint. Nr. 7, „Der kurze Frühling", nach einem spanischen Tanzlied von Herder, fesselt durch seinen lebhaft akzentuierten Rhythmus, während Nr. 8, „Immer wenn der März weht", eine köstlich beobachtete Kinderszene (ballspielende Mädchen) musikalisch illustriert. Man sieht förmlich den Ball durch die Luft fliegen, hört in die Hände klatschen, sieht die durch den Ostwind blaugefärbten Gesichter und spürt den kommenden Frühling in dem herangewehten Duft: „Veilchen". Mit diesem klingt das Werk aus, eine alterierte Harmonie (gis, des, f) nach F-dur auflösend.

In den „F ü n f G e s ä n g e n", op. 44, für gemischten Chor verläßt Mendelssohn die Vierstimmigkeit und nutzt die Möglichkeiten der Achtstimmigkeit bzw. Doppelchörigkeit aus. Hier verschmelzen Ausdrucksbild des Textes und das aus ihm erstehende melodische Symbol zu einer Einheit. Dabei wird die Doppelchörigkeit zum Mittel für die Intensivierung des Ausdrucks einmal durch responsorische Behandlung der melodischen Sequenz, die gehoben oder nach unten versetzt wird, wie es der Ausdruck des Textes erfordert, zum andern dadurch, daß die eine Chorgruppe den Gedanken der andern ausspinnt. Im Zusammenklang zeigt sich auch hier schon eine Art Instrumentierung in Stimmen ähnlich der Durchbrechung und Ausnützung der Klangfarben im Orchestersatz, so daß ihm eine reiche Skala der Ausdrucksfähigkeit zur Verfügung steht, um die Steigerungen des Textes restlos zu erschöpfen.

Nr. 1, „Lieblinge der Götter" (Goethe), erwächst im ersten Teil aus der Wechselchörigkeit zu realer Achtstimmigkeit. „Alle Freuden" in wechselchöriger, reichkolorierter Erfassung bereichert den Hauptgedanken innerlich, und so erhebt dieser sich zu höchster Kraft. Um so wirksamer tritt der Gegensatz: „Alle Schmerzen" heraus,

charakterisiert durch die Harmonik und durch verminderte Schritte der Melodik. Nach der Steigerung des Gedankens durch Wechselchörigkeit und Orgelpunkte mit ballender Wirkung bricht er dissonant ab. Eine Fermatenpause folgt, gleichsam ein nachdenkliches Besinnen. Ein kurzer Schlußgesang, sich in betrachtender Reflektion teilweise zur Einstimmigkeit verlierend, schließt mit der Zusammenfassung des Hauptgedankens „ihren Lieblingen ganz".

Nr. 2, „Beherzigung" (Goethe), bildet der „feigen Gedanken bängliches Schwanken" durch drei Frauenstimmen mit einem melodischen Thema ab, das für das Unsichere des Gedankens nicht treffender charakterisierend geschaffen werden konnte. Nach dem Auftreten in der Oberstimme kehrt das gleiche Thema im Alt wieder. Im schärfsten Kontrast dazu, einmal durch das Hinzutreten der Männerstimmen, dann durch bestimmte Fundierung des Harmonischen, das vorher unruhig und unsicher schwankte, und nicht zuletzt durch den markanten, fast lapidaren Rhythmus — $\frac{3}{4}$-Takt im Gegensatz zum vorherigen, weichlichen $^9/_8$-Takt — stellt sich das „Allen Gewalten zum Trotz sich erhalten" entgegen. „Rufet die Arme der Götter herbei" wird in seiner Figuration zum realen Ruf, zunächst in den Männerstimmen, dann im ganzen Chor, durch drei charakteristische Themen (1. Oktavschritte, 2. und 3. gequälte Figuren, rhythmisch unterschieden), die in ihrer Wiederholung zum Hilfeschrei werden. Daraus erwächst ein polyphoner Satz im vollen Chor, dem der in bestimmten Schritten sich bewegende Sopran die Festigung gibt. Der Eindruck der Gewißheit wird durch homophone Fülle des Schlusses bekräftigt.

Nr. 3, „Xenion" (Goethe), „Wenn im Unendlichen dasselbe sich wiederholend ewig fließt", verkörpert symbolisch den Gedankeninhalt, indem der Sopran auf einem Ton liegen bleibt, bis sich auf „fließt" die Starre in Bewegung auflöst. Derselbe Gedankengang wird vom zweiten Chor eine Quinte höher aufgenommen, so daß eine Spannung erwächst und nun die „Lebenslust" aus allen Dingen strömen kann, ein Ausweiten in bewegter, selbständiger Stimmführung und Melodiebildung. „Alles Drängen, alles Ringen" steigert

sich in achtstimmiger Polyphonie. Das Stimmgewebe gewinnt dadurch an innerer Festigkeit, daß einzelne Stimmgruppen in Terzen mit- und gegeneinander gehen. Im figurierten „Ringen" findet die Steigerung ihren Höhepunkt und bricht jäh ab mit einem Terzquartakkord. Wieder als Symbol ertönt nach einer Pause im Unisono des zweiten Chores, auf einem Ton verweilend, der Grundton des Ringens in lang gedehnten Notenwerten: „Ist ewige Ruh". Wie massive Quadern aneinandergesetzt, stehen die letzten Akkorde einander gegenüber: „In Gott dem Herrn". Auch hier erweist sich wieder die inhaltliche Erschöpfung des Textes, als gelte es ein inneres Erleben und sich zu eigen Machen des Gedankenganges, gleich einem, der jede gelesene Zeile noch einmal überdenkt und durchsinnt.

In Nr. 4, „Grabgesang" (Shakespeare), zerfällt die Vertonung dem Texte entsprechend in zwei Teile, auf der einen Seite realistischer Ausdruck der Trauer, auf der anderen Entrückung. Der zweite Teil, mit seinem verklärten, lieblichen Gegensatz zum ersten, läßt die Figuration der Oberstimmen, die sich über einem ostinaten, orgelpunktartigen Motiv des Basses aufbaut, durch entlegenste Tonarten gleiten, damit den Inhalt des Textes („Beschwörer", „Hexerei", „übler Geist") ausdeutend.

Der „Brauttanz" (Simon Dach) ist strophisch behandelt; ein Tanzlied, das zweckentsprechend als angewandte Musik mehr der hergebrachten musikalischen Tanzform folgt; eine Bestätigung dafür, daß Mendelssohn je nach den zugrundeliegenden Texten seine Ausdrucksformen wählt und durchgestaltet.

Das Neue, besonders an diesem Opus, ist das musikalische Durchlebenlassen von Gedankengängen, deren Erschließung auf musikalischem Wege bisher noch selten möglich gewesen war. Es gelingt A. Mendelssohn dadurch, daß er den Inhalt des Textes in Tonbewegungen abbildet, die Vorstellungs-, die Begriffswelt musikalisch realisiert und sodann, indem er musikalische Symbole und Kraftzentren und deren Verknüpfung identifiziert mit geistigen Vorgängen durch den begriffsgebundenen Vokalstil.

Als einen Versuch, die Ausdruckskraft der alten Kirchentonarten nutzbar zu machen, können die drei Madrigale nach Worten aus „Goethes Leiden des jungen Werther“ gelten (op. 47). Diese Tonarten wählt er nach ihrem Allgemeincharakter, entsprechend dem geistigen Gehalt der einzelnen Sätze.

Mixolydisch wird zum Motto für den ersten Satz: „Ich werde sie sehen“. Die Erwartungsbegeisterung prägt sich in der gesamtmusikalischen Haltung des Satzes aus. Geistiges und Musikalisches sind eng miteinander verknüpft, etwa kontrapunktische Engführungen („Alles verschlingt sich“) mit dem thematischen Ruf: „Ich werde sie sehen.“ — Im Dorischen bildet sich das Hastige und Aufgeregte des 2. Satzes ab: „Wie die Gestalt mich verfolgt“; ein gehetztes, kurzes Thema mit einem langgedehnten, diatonisch fortschreitenden gegenübergestellt, gleichsam als eine fixe Idee ihn begleitend. Ein Aufwallen im Gedenken an „ihre schwarzen Augen“, die vor ihm wie ein Abgrund ruhen, wenn er die Augen schließt; in Traumvergessenheit wird auf gleichen Tönen diese Stelle hingesprochen. Immer begleitet ihn das kurze, gehetzte Verfolgungsthema, und zwingend kann der Satz nicht anders ausklingen als mit den Worten: „Wie die Gestalt mich verfolgt!“ — Der dritte Chor bringt die lyrische Resignation in der phrygischen Tonart. In diesem Satz folgt er alten Vorbildern, indem er zeilenweise den Text interpretiert durch Vorsänger und chorische Imitation. Die Abbildung des Schmerzes durch Terzenführung zweier respondierender Stimmgruppen steht im Gegensatz zum nahenden Sturm, der in kolorierter, polyphoner Entwicklung sich erhebt. Die reale Erzählung „Morgen wird der Wanderer kommen“ zeigt sich in schlichter Durwendung, die seelische Betrachtung dagegen dem Gefühl nachgebend, ein Zerflattern bei dem „Suchen“ und „Nicht-Finden“; schmerzlich verklingt der Satz mit dem phrygischen Schluß.

Es ist das einzige Mal, daß A. Mendelssohn die Kirchentonarten streng angewendet hat; ein Versuch, eine subjektive Einzelstimmung mit Mitteln eines fünfstimmigen Chores zu erschließen, der angesichts der drängenden Gefühlswelt des Textes, der Darstellungs-

kraft und der Interpretationsmöglichkeiten des madrigalistischen Stils als durchaus gelungen angesehen werden muß.

In die gleiche Zeit fallen die fünf geistlichen Lieder für gemischten Chor (op. 45), die teilweise neue Melodien zu Kirchenliedertexten bieten und die die melodische Konzentrationsfähigkeit des Meisters erweisen.[1]) Diese Chöre sind aus der Praxis heraus geschaffen. Bei aller Einfachheit und Schlichtheit erscheinen sie niemals simpel noch gar gemacht, sondern sie passen sich dem Text organisch an und bieten so für die Kirchenchöre geeignetes Material zur Vertiefung des Gottesdienstes.

Hierher gehören auch die 30 Volkslieder, die Mendelssohn für gemischten Chor gesetzt hat, op. 46, die in ihrer schlichten Art das Volkslied als solches gelten und dennoch durch eine sehr geschickte Harmonisierung und prägnante Stimmführung den feingeistigen Bearbeiter erkennen lassen. Sind die Volksliedersätze des Kaiser-Lieder-Buches, zu denen Mendelssohn eine ganze Reihe von Liedern beigesteuert hat, infolge ihrer Schwierigkeiten nicht allen Chorvereinigungen zugänglich, mit dieser Sammlung hat er ein Universalbuch geschaffen.

Eine Motette zur Siegesfeier „Lobe den Herrn, daß sein Volk wieder frei ward" (1913) erinnert im Stil an Händel. Der Mittelsatz („Die Feinde kamen und stritten") wird bildhaft dargestellt durch kontrapunktische Verarbeitung der Themen, zeitweilig im vierfachen Kontrapunkt.

Op. 54 ist für die Zwecke der Chöre an höheren Schulen und der deutschen Gesangvereine gedacht; es handelt sich um drei patriotische Lieder von Ernst Moritz Arndt.

Op. 81 bringt mit drei Motetten einen weiteren Fortschritt in der Intensivierung des Stils.

Nr. 1 ist ein Stimmungsbild: „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird" mit Vorsänger und interpretierendem Chor in

[1] Das Schaffen volkstümlicher Melodien liegt Mendelssohn ganz besonders. Das „Alte deutsche Weihnachtslied" (Budde-Mendelssohn) bietet eine Reihe sehr eingänglicher, in ihrer Schlichtheit reizvoller Weisen.

weitgespannten, großtaktigen Sequenzen. Die zweite Motette basiert auf dem Gegensatz des Textes: „Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten". Das Thema des „Weinens" ist real darstellend, mit seiner Chromatik und seiner Synkopenwirkung weist es auf spätere Themenbildungen hin (vgl. op. 89). Der zweite Teil ist im Gegensatz dazu reich an Polyphonie, er zeigt Solo und Chor im Wechsel. Durch Sequenzbildungen erreichen die Figurationen eine weite Spannung, und das Ganze erhält hinsichtlich der Form innere Festigung.

Nr. 3 („Sie haben mich oft gedränget") ist das stärkste Werk dieser Reihe. Teilweise Achtstimmigkeit ermöglicht bedeutende deklamatorische Wirkungen („Sie haben mich nicht übermocht"). Ganz aus dem Bildhaften heraus ist die Stelle geschaffen: „Die Pflüger haben auf meinem Rücken geackert". Der Baß kennzeichnet das Wühlen des Pfluges durch kleinste chromatische Intervalle (des, c, h, c, des), gleichzeitig aber auch einen Ausdruck des Schmerzes gebend. Die „Furchen" zeichnen sich als Orgelpunkte ab, mit denen sich eine Unisono-Seitenbewegung verbindet. Auf einem Orgelpunkt entwickelt sich der Schlußsatz: „Der Herr hat zerrissen die Seile der Feinde". Das zerrissene Seil ist abgeprägt in dem abgerissenen, durch Pausen unterbrochenen, übergebundenen Thema. Die Durchführung wird hier zum Vorgang, der mit seinen Fanfaren-Themen den Kampf abbildet; in ihrem weiteren Verlaufe zerfließt sie in einzelne melodische Fäden, wie im Winde flatternde Fasern des gerissenen Seiles. Ein breiter, akkordlich akzentuierter Schluß mit Unisono-Betonung des „nicht" gibt dem Kampfdrama den Abschluß.

Diese Motette erscheint als ein Wegweiser zu den großen Werken, die kurz darauf folgen. Der Inhalt der Bibelstellen wird in der Realität seiner Bildhaftigkeit erfaßt und tritt als Handlung in den Mittelpunkt des musikalischen Geschehens, und es gelingt A. Mendelssohn in einem besonders vollkommenen Grade, die Motette, weitab von reiner Reflektion, zur anschaulichen Realität hinzuführen.

Im op. 53 hat Mendelssohn 16 kirchliche Lieder und Motetten für dreistimmigen Knaben- oder Frauenchor in 9 Heften vereinigt. Das

Werk umschließt den Lauf des Kirchenjahres. Es stellt an die Ausführenden keine allzu großen Anforderungen. Dem Titel entsprechend, finden sich darin einfache, liedförmige Sätze, anderseits aber auch sehr fein durchgeführte kontrapunktische Verarbeitungen.

Als figurierte Choräle im edelsten, gebundenen Stil erscheinen: Nr. 3 „Fröhlich soll mein Herze springen"; Nr. 5 „Wie schön leuchtet der Morgenstern" (fand später fast in gleicher Form Aufnahme in dem großen Motettenzyklus); Nr. 6 „Schmücke dich, o liebe Seele"; Nr. 13 „Erhalt uns, Herr"; Nr. 14 „O Welt, ich muß dich lassen"; Nr. 15 „Ach Gott und Herr". Nr. 10 erhebt sich trotz der einfachen Darstellungsmittel zu starkem Ausdruck bei den Kreuzigungsstellen und schließt mit einem figurierten „Alleluja". Nr. 11 „Jesus Christus herrscht als König" verweist auf die fünf geistlichen Lieder op. 45.

Diese Reihe meisterhafter Kleinkunstarbeiten durfte hier im Ganzen als Vorgänger des großen Motettenwerkes gewürdigt werden. Unsern musikalischen Jugendverbänden, die für eine Fruchtbarmachung der Polyphonie eintreten, kann man sie nicht genug empfehlen.

Damit ist der Weg frei geworden für die großen Meisterwerke A. Mendelssohns im A-cappella-Stil, die durch ihre Eigenart im modernen Schaffen eine Sonderstellung einnehmen.[1] Wenn auch die letzten Jahrzehnte bedeutende Vokalwerke hervorgebracht haben (Brahms, Draeseke, Reger u. a.), so erweisen die meisten A-cappella-Werke aus jener Zeit, so bei Grell, dem Lehrer A. Mendelssohns, mehr oder minder ein bloßes Nachahmen alter Formen, ohne sie mit dem Geiste persönlichen Lebens erfüllen zu können. Diesem Verhängnis des Akademikertums ist Mendelssohn entgangen, seine starke Natur hat unbeirrbar ihre Selbständigkeit behauptet. So

[1] Als Tripelcanon-Studien aus dieser Stilperiode sind anzusehen: Introitus zum Osterfest, Introitus zum Pfingstfest. Sammlung geistlicher Musik Nr. 222, 225. Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen. — Hierher wäre auch die vierstimmige Choralmotette „Komm, Heiliger Geist" (in Form eines figurierten Chorales, cantus firmus im Sopran) zu zählen, die durch chromatische Abwandlungen dem Texte besondere Ausdruckskraft verleiht („. . des Fleisches Blödigkeit"; „. . . durch Tod und Leben . . .").

bedeuten diese Werke die Zusammenfassung eines ganzen Lebens, das mit den verschiedensten geistigen Strömungen der letzten fünf Jahrzehnte gerungen hat und gleichsam als „ruhender Pol" in der Erscheinungen Flucht durch den Halt seiner Persönlichkeit einen polyphonen Stil hat heranreifen lassen, der unsern Jüngsten zum Gesetz geworden ist.

Mit op. 89 gibt Mendelssohn eine deutsche Messe für achtstimmigen gemischten Chor. Die einzelnen Teile verkörpern persönliche religiöse Erlebnisakte des Schaffenden, nicht aber bieten sie wie in der lateinischen Messe (abgesehen von einigen Ausnahmen) eine Musik zu einer gottesdienstlichen Handlung. Man wird in diesem Werk des Lutherschen Gedankens vom allgemeinen Priestertum inne; der Schwerpunkt des Erlebens ist in das Subjekt selbst hinein verlegt.

Schleppend senkt sich das Thema des Basses (f-moll) im „Herr, erbarme Dich" mit der übermäßigen, fallenden Sekunde auf „erbarme" und gibt in einer langen Bindung der Zerknirschung Ausdruck. Der Tenor nimmt das Thema auf und spinnt es noch weiter aus (12 Takte), gleichsam die Klagelaute realistisch abbildend. Dazu tritt der Alt mit dem Thema, und, in Fortführung desselben durch die beiden andern schon tätigen Stimmen, finden sie sich endlich in einem langen, homophonen Anruf: „Herr, erbarme Dich", der durch die thematische Steigerung intensiviert wird. Die düstere Farbe dieses Teiles wird durch Schweigen des Soprans verstärkt. Um so gegensätzlicher erklingt das „Christe, erbarme Dich", homophon in vier Frauenstimmen, Solo und Chor im Wechsel. In der Folge stehen sich nun die beiden Rufe gegenüber, die Männerstimmen mit der Thematik des ersten Satzes: „Herr, erbarme Dich", die Frauenstimmen mit Zwischenrufen, die sich im Geiste an den zweiten Satz anschließen, aber frei gebildet sind.[1] Fast erscheint es, als möchte der

[1] Der Gedanke liegt nahe, anzunehmen, daß dieser Anruf dem Heiligen Geist gewidmet ist, und gleich wie im Dogma die dritte Person der Gottheit aus Gott-Vater und Gott-Sohn hervorgeht, so erwächst dieser Satz aus dem „Herr"- und „Christe"-Thema.

Ruf um Erbarmung ungehört verhallen (leere Quinten). Ein neues Ansetzen mit noch intensiverer Verbindung der Stimmgruppen, der Alt greift in das „Herr, erbarme Dich" ein, die Frauenstimmen haben sich zu dem Thema des Mittelsatzes durchgerungen (jetzt statt im $^3/_4$- im $^4/_4$-Takt). Mit einem von unten her imitierend einsetzenden Schlußaufbau endet der Satz in F-dur in der Quintlage.

Das „Ehre sei Gott in der Höhe" (F-dur) beginnt der zweite Chor mit einem Unisono-Anruf, auf der Quinte verhallend. Der erste Chor antwortet real vierstimmig, und der zweite Chor überstrahlt mit seiner Sopranführung den ersten. „Friede auf Erden": der zweite Chor rezitiert vierstimmig, vom ersten Chor eine Quarte höher beantwortet. „Und den Menschen ein Wohlgefallen", eingeführt durch sich überschneidende Engführungsthemen, strahlt klanglich aus. Im „Wir loben Dich" stehen sich psalmodierende Akzente und Engführungen gegenüber. (Das Preisungsthema ist dem Lobthema verwandt, nur daß es in entgegengesetzten Schritten geführt ist.) Immer heftiger, bewegter wird die Steigerung, unterbrochen durch ein versinkendes Anbeten; sie gipfelt in dem Gottesanruf, der in breiten Akzenten real dieselben Noten bietet, sie aber zwischen den einzelnen Stimmen auswechseln läßt — eine symbolische Gleichsetzung der beiden Begriffe „Herr" und „Gott". Das „allmächtiger Vater" weitet im Erschließen des Begriffes sich zu langen, achtstimmigen, polyphonen Führungen aus. Die „Lobpreisung Christi" ist doppelchörig aufgebaut, verbunden mit einem Soloquartett, und erfährt ihren Höhepunkt in dem Ausdruck des „Allerhöchsten" und „der Herrlichkeit Gottes, des Vaters". In dem abschließenden „Amen" werden zwei Themen im doppelten Kontrapunkt zunächst vom Solo durchimitiert, und dann, vom Chor aufgenommen, in weitem Bogen gespannt. Eine Wendung dieses Teiles nach Moll leitet hin zu einer freieren Fortführung, in der über einem Orgelpunkt sich das Amen in synkopierten Ligaturen, durch Unisono-Zwischenrufe eines Chores intensiviert, zu breiten Schlußtakten erhebt, wo sich Soloquartett und Chor einander überschneiden. Der Satz schließt, indem der erste Chor mit nacheinander folgenden Stimmeinsätzen zum gehal-

tenen Akkord des zweiten Chores aufsteigt und mit Seitenbewegungen der Mittelstimmen breit ausschwingt.

Diese Doxologie steht unvergleichbar hoch über der homophon rezitierenden von Demetrius Bortniansky, die wohl mehr einen allgemeinen musikalischen Eindruck vermittelt, während Mendelssohn die einzelnen auftretenden Begriffe und ihre geistige Beziehung zueinander zu einem in sich geschlossenen musikalischen Vorgang werden läßt. Der Eindruck wird um so intensiver, als hier im A-cappella-Satz die elementare Wirkung der menschlichen Stimme nicht durch verschluckende Instrumentalklänge beeinträchtigt wird. A. Mendelssohn bindet das „Amen" in sich bestätigend durch Kontrapunktik und beleuchtet in diesem Teil das vorausgegangene Erleben zusammenfassend nach der musikalischen Seite hin; ein musikalischer Prozeß, der aus dem Religiösen herauskristallisiert ist.

Der „christliche Glaube" mit seiner Aneinanderreihung der Begriffe gibt ihm besondere Gelegenheit zu symbolischen Tongemälden. Das, was sich in den andern Werken schon zeigt, ist hier bis zur letzten Konsequenz restlos durchgeführt: ein konzentriertes, geistiges Geschehen ist bildhaft in einem musikalischen Vorgang niedergelegt.

Die Einmütigkeit des Bekennens wird zur Tatsache durch den Unisono-Einsatz: „Ich glaube an Gott den Vater". Im ausladenden Ausdruck („Allmächtiger Schöpfer") bewegter Achtstimmigkeit (in sich gefestigt durch Terzen- und Sexten-Stimmverkoppelung) erhebt er sich zur Steilheit („Himmel") mit einem in sich bewegten Akkord und versinkt im Gegensatz dazu: „und der Erde".

Der zweite Artikel wird rezitierend im vierstimmigen Satz eingeführt. Hier wird die geistig symbolische Verbindung durch die Wiederkehr des Empfangsmotivs im Tenor bei der Stelle: „Geboren von der Jungfrau Maria" bewirkt. Bis dahin wird die Verheißungstatsache des zweiten Artikels durch das Soloquartett vorgetragen. In der Schilderung des Leidensweges tritt der Chor dazu, aus scharfen Dissonanzen („gelitten") erwächst der Aufschrei („gekreuzigt"). (In

dem Melisma bildet sich die Kreuzform ab, ein von Augenmusikern gern ausgeübtes Kunstmittel.) Das „Gestorben und Begraben" sinkt melodisch herab in Halbtonschritten, fundiert auf einem tiefen Orgelpunkt. In tiefster Lage psalmodieren die Bässe dreistimmig (G H d) auf gleicher Tonhöhe: „niedergefahren zur Hölle". Die „Hölle" wird durch das Abgleiten des Orgelpunktes nach unten charakterisiert, und die beiden Silben (Viertelnoten) sind durch eine Viertelpause getrennt, durch den Schauer des Schweigens das Grausige verstärkend. Wie Posaunenfanfaren erklingt das „am dritten Tag", vom ersten Chor unisono zweimal intoniert, das zweite Mal eine Quarte höher vom zweiten Chor durch „wieder auferstanden" beantwortet. Diese Tatsache wird zur Gewißheit; zu einem gehaltenen Unisono des ersten Chores eint sich der zweite Chor, zuerst vierstimmig, dann im Unisono die unwiderlegliche Tatsache durch die Einmütigkeit des Ausdrucks bestätigend. Das „aufgefahren" stellen bildhafte Koloraturen in der Gleichzeitigkeit mit Oktavfanfaren dar. Das „Sitzend zur rechten Gottes" charakterisieren ruhende Tonlagen. Bei der Wiederkunft Christi wird der Begriff „des Richtens" durch Unisono-Akzente zunächst eines Chores betont, dann aber im achtfachen Unisono mit Synkopen zur Höhe schauernden Ausdrucks durch Einstimmigkeit gesteigert.

Der dritte Artikel wächst aus dem psalmodierten Es-dur-Akkord heraus, den Einigkeitsbegriff der „allgemeinen christlichen Kirche" durch den Einsatz der beiden Chöre nacheinander zu einem Prozeß des Werdens gestaltend, der seinen Gipfelpunkt im C-dur-Akkord („Kirche") findet. Das „ewige Leben" wird in seiner Wahrhaftigkeit durch ein dazu gesetztes „Amen" bestätigt. Entwicklungen auf Orgelpunkten, durch Hinzutreten des Soprans bereichert, lösen ihre Spannung auf in einem vierstimmigen „Amen" der Frauenstimmen, das gleichsam in Fanfaren beantwortet wird durch die Männerstimmen (Oktaven): „Und ein ewiges Leben". Diese Gewißheit der Tatsachen breitet sich musikalisch immer weiter aus zu einem gewaltigen Schluß-„Amen", dem ein paar Takte des Soloquartetts („und ein ewiges Leben") den Inhalt geben. Mit Echowir-

kungen wächst es durch Stimmbewegung von unten herauf, die vom Soloquartett fortgetragen wird zu gehaltenen Akkorden der beiden Chöre, das Ganze durch Orgelpunkte in sich festigend.

Das „Heilig" faßt Mendelssohn als eine prophetische Vision auf, und das von dem Propheten ausgemalte Bild macht er sich selber zu eigen und durchlebt es in voller Realistik. Ein Tenorsolo, unbegleitet, gibt das Prophetenwort wieder mit all den bildhaften Ausmalungen des Textes und der Melismatik des mittelalterlichen Kirchenstiles (das Füllen des Saumes, der Flügelschlag, das Fliegen). — Mit einem wuchtigen $\frac{3}{4}$-Takt-Satz in voller Achtstimmigkeit mit breiten melodischen Figuren und Zwischenrufen in einzelnen Stimmengruppen ersteht dann ein klangprächtiges farbiges Bild. „Alle Lande sind seiner Ehre voll" bildet sich thematisch heraus und weitet sich immer mehr in gedehnten Koloraturen und Fanfarenrufen einzelner Stimmen. Die Handlung (als Mittelsatz der dreiteiligen Form gedacht) spinnt sich aus; die „Überschwellen (Synkope!) beben" (quilismatische Bewegung des Basses). „Das ganze Haus war voll Rauchs": auf einem tiefen Orgelpunkt das Ballen der Rauchwolken wiedergebend und das sich Verflüchtigen des Rauches durch Verfliegen der Stimmen und das Sinken des Basses auf das tiefe D nachgestaltend. Vermöchte man in dieser Darstellung auch jedes einzelne Wölkchen in seiner Bewegung zu erkennen, so fügt sie sich doch organisch in den Charakter der ganzen Form ein; denn nun wiederholt sich das „Heilig", nicht mehr als Weiterführung der Handlung, sondern als Ausklang.

Das Erschauern vor der Erhabenheit des Heiligen findet seine gegensätzliche Kündung im „Christe, du Lamm Gottes". Geführt durch ein Soloterzett (Sopran, Alt, Tenor), gibt es einer kontemplativen Stimmung Raum und führt mit seiner Innigkeit hin zum Schlußgesang, zur Auswirkung des Erlebten in der Heiligung durch den Frieden Gottes, der Nutzbarmachung der religiösen Erlebnisse für die innere Besserung jedes Einzelnen im Hinblick auf die Wiederkunft Christi. Und im Gedenken daran erhebt sich der Satz bei diesen Worten zu einer abgeklärten, breit ausgeführten

Achtstimmigkeit. Das Soloquartett ist als Ermahner gedacht, seine Gedankenwelt findet im Chor ihren Widerhall und damit innere Aneignung und inneres Durchleben. In einem breiten, ruhig dahinströmenden „Amen" klingt das Werk verklärt im pp aus.

Der Gedanke einer deutschen Messe kann nur aus dem Geist des Protestantismus geboren und aus seinem Geist heraus erlebt werden. Dadurch, daß Begriffe, die einem jeden von Jugend auf bekannt und geläufig sind, hier in einen neuen Zusammenhang gestellt werden und dadurch neuen inneren Wert für uns finden, ist die neuartige Tendenz dieser deutschen Messe begründet. Durch die wandelnde Kraft, die solchem künstlerischen Erleben innewohnt, wird eine derartige rein innerliche Kirchenmusik über das nur Gefühlsmäßige hinaus zu einer Angelegenheit, mit der jeder in sich zu ringen hat. Die Musik erweist sich so nicht nur als Dienerin der Religion, sondern sie wird zur Künderin gleicher Kraft und Fähigkeit und gleichgerichteten Wollens, da sie nicht einen bloßen Parallelprozeß und einen begleitenden und verstärkenden Faktor für das religiöse Leben darstellt, sondern in dieser tiefinneren Begründung selber religiöses Leben und Erleben ist.

„Geistliche Chormusik" (op. 90).

Ein Motettenwerk für das evangelische Kirchenjahr.

In gleicher Zeit entstanden und auf gleichen inneren Wurzeln des Erlebens erwachsen ist die „Geistliche Chormusik". Angeregt wurde dieser gewaltige Zyklus durch den Thomanerchor, und zwar durch die Aufführung der Motette Joh. Seb. Bachs: „Singet dem Herrn ein neues Lied!". In einem Briefe an den Rat der Stadt Leipzig nimmt Mendelssohn auf die Entstehungsursache Bezug und widmet das Werk dem „Wohl-Ehrenwerten, Groß- und Vorachtbaren, auch Hoch- und Vielgeehrten Herren Bürgermeister und Rathmannen der Stadt", so dem Beispiele Heinrich Schützens folgend, der am 21. April anno 1648 seine „Geistliche Chormusik" dem gleichen Gönner zueignete mit der Bitte, dieses Werk „durch

dererselben berühmbten Chöre mit gebrauchen lassen zu wollen"[1]. Man könnte daraufhin geneigt sein, in dem vorliegenden Werke eine völlige Parallele zu dem Motettenzyklus Heinrich Schützens zu suchen. Die Bezugnahme auf Heinrich Schütz ist jedoch eine bloße rhetorische Einkleidung.

Op. 90, 1, Passionsgesang („Was hast du verwirket",) ist mit innerer Leidenschaftlichkeit und Erregung erfüllt. Der Parallelismus der Verse prägt sich in gesteigerter Formung aus. Die Zerknirschung findet ihren Höhepunkt in dem Ausruf des Schmerzes auf „O" durch Berührung der schärfsten Dissonanzen (fis, f). Die aus dem Schuldbewußtsein resultierende Angst gibt er durch realistische Sequenzen wieder, die sich in alterierten Intervallen bewegen und sich zum Aufschrei steigern bei „Peinigung". Das Fragen des „Ach, wohin" wird zu starker Deklamation und das „Erniedrigen der Demut" bildet sich in dem Herabsinken der melodischen Linie ab, und im Lichte der Reflexion des Textes durch das Musikalische verklingt das einsätzige, aber innerlich scharf artikulierte Werk.

Die Ostermotette „Christus lebet, Christus sieget, Christus herrschet" (op. 90, 2) ist mehrsätzig angelegt. Der erste Teil beginnt mit sieghaftem Jubel einer großen Fanfare im achtstimmigen Chor und bewegt sich mit seiner Polyphonie zeitweilig vollständig im gleichen Dreiklang. Dem stellt sich der Gedanke an die Kreuzigung als Gegensatz mit starken Akzenten gegenüber. Aber im Hinblick darauf, daß Gott den Gekreuzigten „zu einem Herrn und Christ gemacht hat", erhebt sich der Jubel des Anfangsthemas wieder mit seinen steilen Oktavschritten als Siegesausdruck. Mendelssohn liebt es, nach dem Einleitungssatz, der die Grundstimmung des Festes ausprägt, eine Hinwendung zum grundlegenden Ereignis dadurch zu geben, daß er die Historie rezitieren läßt; so psalmodieren die Geschichte des Ostersonntages Alt und zwei Tenöre. Sobald göttliche Ereignisse erwähnt werden, übernimmt ein dreistimmiger Frauenchor den Part als Künder des Himmlischen. „Und als sie

[1] Vgl. Breitkopfs Nachrichten, 2. Jahrg., Heft 1, 1926, S. 2. — Mitteilungen des Hauses Breitkopf & Härtel, Heft 133.

darum bekümmert waren" gibt in dem Nacheinander des „Und" das Staunen und Nachdenkliche in der Stimmung der Angehörigen wieder. Die Worte der Engel am Grabe: „Wen suchet ihr?" teilt Mendelssohn zwei Bässen zu. Da die beiden Stimmen Gleiches zu sagen haben, führt er sie im Kanon, zunächst in der Prime, dann in der Untersekunde und Unterquart. „Er ist auferstanden" vollzieht sich in bildhafter, aufsteigender melodischer Linie; das Fragende („Was suchet ihr?") wird melodisch realisiert. — Mit diesem Kanon beweist Mendelssohn seine Meisterschaft nicht nur durch die Anwendung der strengen Form, sondern daß er sie musikalisch-periodisch abzurunden und auszugleichen vermag, so daß man sie nicht nur als gewollte Form, sondern als musikalische Auswirkung erlebt. — Ein jubelndes „Alleluja" des Frauenchors, als Jubel der Engel gedacht, führt zum groß ausgedehnten Schlußsatz, der mit seiner Betrachtung den Ausklang des Osterbildes gibt. Der Text („Der Stein, den die Bauleute verworfen haben, ist zum Eckstein geworden") wird durch ein energisches, eckiges, fast als lapidar zu bezeichnendes Thema bildhaft; verstärkt wird der Ausdruck durch die Akzentverschiebung auf „Bauleute" als Zeichen für das Hervorspringende des Ecksteins. Aber das Wesen des „Ecksteines" wird auch mit seiner Auswirkung erschlossen, wie er dem Gewoge der ihn lebhaft umbrandenden Gegenstimmen des „Alleluja" widersteht (Synkope auf liegendem Ton). Das Thema wird in einer Fugatodurchführung beleuchtet und intensiviert, und auf diesem festen Fundament leitet ein Soloquartett zu den Heilstatsachen der Ostergeschichte über: „Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?" Die dogmatische Betrachtung wird interpretiert mit Wechselgesang von Soloquartett und zwei Chören. Die Wiederkehr des ersten Teiles („Der Stein, den die Bauleute verworfen haben") gipfelt in breiter, akzentstarker Unisono-Rezitation („ist zum Eckstein geworden") mit folgendem Allelujah-Schluß.

Die Motette am Himmelfahrtsfest (op. 90, 3): „Der Herr sprach zu meinem Herrn: «Setze dich zu meiner Rechten»" schöpft den Titeltext in einem fugierten Satze aus. Die Worte des Erzählers werden vom Sopran und Alt im Unisono mit dem Anfang des Him-

melfahrtschorals reziliert (Gedankenverknüpfung). Der zweite Satz nimmt wieder die biblische Handlung auf und das Soloquartett schildert die Himmelfahrt Christi (Sopran I, II, Alt, Tenor). Durch Fehlen des Basses erhält das Ganze einen gehobenen, schwebenden Ausdruck. Dem äußeren Vorgang wird musikalische Abbildung gegeben, so daß sie sich dem musikalischen Verlaufe organisch einfügt. „Er hob die Hände auf und segnete sie" ist anschaulich abgeprägt, das langsame Heruntersinken der segnenden Hand, das Scheiden mit dem taktischen Überschneiden der Stimmgruppen untereinander in sich senkender Sequenz, und das „Auffahren gen Himmel" in einer aufsteigenden Linie, die sich nach Erreichung des Höhepunktes senkt und immer ferner entschwindet. Der Schlußchoral mit Männer und Frauenchor im Wechsel läßt die Himmelfahrtsstimmung in der alten Weise ausklingen: „Christ fuhr gen Himmel".

Die Motette zum Pfingstfest (op. 90, 4) gibt in einem Einleitungssatze der Frühlingsfeststimmung Bildhaftigkeit durch ein anmutiges Pastorale (F-dur, $\frac{6}{8}$-Takt), das durch den Tenor als Vorsänger angeführt wird und in dessen Mittelsatz sich Frauensolostimmen über liegenden Quinten des Männerchores ausbreiten. Nach dem äußeren naturhaften Erlebnis wendet sich die Betrachtung dem religiösen Kern des Pfingstfestes („Gott wird ausgießen") zu. Nach dem Unisono-Psalmodieren des Chores erhebt sich jedesmal über dem als Schlußton gehaltenen Orgelpunkt das antwortende Soloquartett. Ein breiter, doppelchöriger, ruhig dahinfließender Satz bezieht die Geistesausgießung persönlich („Der wird uns in alle Wahrheit leiten"), im Gegensatz zu dem vorhergehenden Texte mit seiner strengen Objektivität. Diese Wendung zum Persönlichen läßt den Choral „Komm heiliger Geist" in Form einer freien, kontrapunktisch interpretierenden Choralparaphrase herauswachsen. So stehen die einzelnen Sätze in einem bindenden geistigen Zusammenhang.

In der Adventsmotette (op. 90, 5) „Träufelt ihr Himmel von oben" ist die Thematik des ersten Satzes, die durch Orgelpunkte als

Gegenwirkung gegen die tonartsprengende Chromatik innerlich gehalten wird, von dem Bildhaften des „Träufelns" beeinflußt.

Nach dem allgemeinen Adventsgedanken wendet sich der betrachtende Teil der Ankunft in der Einzelseele zu. Eingeleitet durch eine Seligpreisung (Baritonsolo) geht er auf die szenische Grundlage des Festes ein („Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an"). Das Klopfen prägt sich in der rhythmischen Verwebung der drei unteren Stimmen des Soloquartetts ab. Mit der Antwort („Und der Geist und die Braut spricht") tritt der Sopran hinzu. Der Ruf steigert sich beim dritten Mal in einer chromatisch freigeführten Tenorlinie als Abbild der inneren Bewegung bei den Erwartenden. Nachdem derselbe Gedanke vom Chor eine Sekunde höher aufgenommen worden ist, erwächst der Choral „Nun kommt der Heiden-Heiland" organisch heraus. Das Kommen des Herrn wird durch einen reigenartigen Satz „Du Tochter Zion, freue dich" eingeführt. Den Einzug sieht Mendelssohn wieder bildhaft. Er hört die Begrüßung des Volkes und faßt die Durchführung des „Hosianna" in seinem Jubel als die „Salutatio plebis" auf, dem sich die „Salutatio ecclesiae" als figurierter Choral „Dein Zion streut dir Palmen" ($\frac{12}{8}$-Takt) anschließt. Nach dem breiten, bildhaften Erleben des Einzuges in seiner Freudigkeit wird unser Gedanke auf den künftigen Advent gerichtet. Ein Baßsolo mit rezitativischer Form (vgl. das „Heilig", op. 89) eröffnet den kontemplativen Schlußsatz, den das Soloquartett in stiller Betrachtung sanft bewegt durchführt ($\frac{12}{8}$-Takt; Terzenkoppelungen), und in dem der Chor mit Choralzeilen antwortet. Er klingt aus in mystischer Versonnenheit und Zartheit.

Mit dieser Motette gibt Mendelssohn zu den in stiller Versunkenheit und Andacht dahinfließenden Ecksätzen ein als szenischen Vorgang gedachtes Durchleben der Adventsstimmung. Das Ganze erhält dadurch in der Breite und Größe des zu fassenden Gedankens eine fast symphonische Anlage. Mendelssohn hat hier denselben Text noch einmal verarbeitet wie in den fünf geistlichen Tonsätzen (op. 32, 4). Im Vergleich dazu zeigt sich aber in dem vorliegenden Werk deutlich die Wendung seines Stils zur Erschließung des ge-

gebenen symbolischen Inhalts. Ein Zug zur Verinnerlichung und inneren Geschlossenheit bestätigt eine stetige innere Weiterentwicklung.

Die Motette zum Totenfest „Ach wie flüchtig, ach wie nichtig" (op. 90, 6) fußt im Einleitungssatz auf dem Erleben des Chorals und führt an die letzten Dinge heran in der Darstellung der Vergänglichkeit des Menschen im Gegensatz zu dem lebendigen Gott. In der Fassung des „Lebendigen" und „wer an mich glaubt, der wird leben" zeigt sich die symbolische Ausdruckskraft durch enggeführte, terzenweise zusammengehende Stimmgruppen. Der Satz erreicht seinen breiten Höhepunkt im „und habe die Schlüssel der Hölle". Gleichwie Brahms seinem Requiem einen Epilog der verklärten Ruhe nachgeschickt, so erwacht auch bei Mendelssohn aus der erlebten Erkenntnis stille Zuversicht („Ein lauterer Strom lebendigen Wassers"). Dieser symphonisch gehaltene Satz mit kanonischen Führungen der Themen ist von großer, fast überirdischer Klarheit und eigenartigem Glanz bei den Stellen: „wie ein Kristall". Dieses Leuchten des Kristalls stellt er dar durch gehaltene Stimmen und Wechseln des harmonischen Grundes in der Terzenverwandtschaft (Es-dur: C-dur bzw. C-dur: A-dur). — Die vorliegende Motette spricht für die freie Textinterpretation Mendelssohns, die da, wo er in der begrifflichen Auswirkung dem Text in seinem Verlauf folgt, sich bildhaft entfaltet und, wo es sich mehr um die Darstellung des allgemeinen Charakters des Textinhaltes durch die Geschlossenheit des ganzen Satzes handelt, wie im Schlußteil, das Begriffssymbolische dem Ganzen organisch einfügt.

Die Motette zum Erntedankfest („Ihr Kinder Zion, freuet euch"), op. 90, 7, erwächst aus einem realgeschauten Bild fröhlicher Landleute, das in einer Tanzweise ($\frac{3}{4}$-Takt), unterbrochen durch einen menuettartigen Mittelteil, sich widerspiegelt. Ein Satz, der weniger einen inneren subjektiven Vorgang wiedergeben will, als daß er von der Musik in ihrer repräsentativen, angewandten Form als Äußerungsmittel für die geschlossene Stimmung einer Menge Gebrauch macht, und der sehr wohl als Instrumentalstück für sich wirken

könnte. — Nach diesem Bild der Ernte wendet sich die Motette dem Begriffe der Ernte im symbolischen Sinne zu. Der Text („Irret euch nicht, denn Gott läßt sich nicht spotten") findet Ausdruck in seiner Starrheit durch ein tonal imitiertes Thema mit einem identischen Kontrapunkt auf „spotten", durch Bindungen, auch über Pausen hinweg, in Achteln und Sechzehnteln treffend charakterisiert. Den geistigen Kernpunkt des Ganzen rezitiert der Chor im Unisono: „Denn was der Mensch säet ‚das wird er ernten". Die Durchinterpretierung („Wer auf das Fleisch säet") mit ihrer ausdrucksstarken Chromatik („Verderben") basiert auf der Gegensätzlichkeit des Bibelwortes und klingt mit vier Solofrauenstimmen aus („Das ewige Leben"), als Endergebnis der religiösen Ernte. Der figurierte Schlußchoral (Cantus firmus „Es danke Gott und lobe dich") faßt die Grundgedanken des Werkes noch einmal zusammen: „Das Land bringt Frucht und bessert sich, Dein Wort ist wohlgeraten". Während der Sopran seine Ruhe behält, modifizieren die anderen Stimmen das Thema durch schroffe, zackige Punktierung auf der Stelle des „Fürchtens", gewissermaßen als ein Nachklang zum „Spotten".

Unter den Motetten das ausdrucksstärkste Werk von dramatischer Kraft der Szene und feinster Abstimmung der Interpretation ist die Motette zum Buß- und Bettag: „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir" (op. 90, 8). Mit Stimmeneinsetzen nacheinander im achtstimmigen Chor erhebt sich der Ruf: „Aus der Tiefe", dem Worte des 130. Psalms folgend und seinen Höhepunkt erreichend in der Stelle: „daß man Dich fürchte"; eine Erregung, die sich im Rhythmischen (Halbe-Triolen) zu immer kleineren Notenwerten steigert und in hartem C-dur ausklingt.

Das allmähliche Erwachen der Hoffnung wird durch hinzutretende Stimmeinsätze verstärkt („Ich harre des Herrn"). Das lange liegende „es", zunächst im Alt und 2. Sopran, dann zuletzt gesteigert im Tenor, wird zum Symbol des „Harrens". In sequenzenhaften Linienführungen („von einer Morgenwache bis zur andern"), Engführungen in den beiden Sopranen und expressiven Gegenbewegungen des Tenors verliert sich die Achtstimmigkeit bis zum zweistimmigen, terzen-

weise geführten Baß, zuletzt klingt nur noch der zweite Baß auf es, f, fis, es aus, ein treffendes Beispiel für reale Interpretation. Nach zweimaligem „Israel"-Anruf (der zweite eine Sekunde höher) bildet ein kurzer thematischer Satz das Erwachen der Hoffnung ab, besonders im Sopran, der nach Erreichen des Höhepunktes in f^2 immer wieder absinkt, sequenzenhaft wiederum aufsteigt, bis er im Schluß die Gewißheit der Hoffnung findet.

Die Gnadenbotschaft, vom Männerchor auf einem tiefen Orgelpunkt aufgebaut, wird von dem vierstimmigen Frauenchor aufgenommen. Das „Sünden"-Thema im Sopran (in Halbstufen abwärts absteigend und sich in gleicher Art wieder erhebend) wird von den kontrapunktierenden Stimmen in kleinen Notenwerten beantwortet (Erlösungsthema). Enggeführte Thementeile intensivieren den Erlösungsgedanken. Ein nochmaliger „Israel"-Anruf (achtstimmig) läßt auf einem Orgelpunkt im Baß (B) die Erlösungsgewißheit immer mehr erwachsen und in achtstimmiger chromatischer Polyphonie sich ausbreiten, und zum Schluß löst sich selbst der Baß in Bewegung auf, alles ist von dem Erlösungsgedanken erfaßt (Erlösung = E-dur, Sünden = B-dur). Der daraus herauswachsende Gedanke der Heiligung findet seine Kündung im Choral („Ob bei uns ist der Sünden viel"). Der Chor führt ihn zeilenweise durch mit feinen, den Sinn des Textes ausdeutenden Varianten, frei beantwortet vom Soloquartett mit: „Schaffe in mir Gott", gewissermaßen als die geistige Fortspinnung und Erweiterung des Choralgedankens.

Diese Motette ist nicht nur zur Vertiefung des Gottesdienstes geschrieben, indem sie den Eindruck und die Stimmung der gottesdienstlichen Handlung verstärken hilft, sondern sie ist vielmehr, wie es schon in der Besprechung der Messe betont wurde, eine Darstellung des religiösen Erlebnisses selbst. Alle die Stufen der Buße, des Aufwärtsstrebens aus der Macht der Sünde heraus zur Erlösung, das Hoffen, das Schwanken in der Hoffnung, die Heilserkenntnis, die Heilsgewißheit und das Erleben der Heiligung, ein in jedem Gläubigen sich vollziehender Prozeß, der sonst nur seine einzelne Zergliederung und Beleuchtung durch die Lehre der Kirche erfährt, wird

hier zum realen musikalischen Vorgang. Hier bildet sich ein Geschehensprozeß (vgl. Bergson), der sonst nur der Reflexion zugängig ist, im Musikalischen ab, und durch die nur allein der Musik mögliche Erschließung des innersten Emotionalen wird hier tiefstes religiöses Erleben geweckt. In solch einem Vorgang bleibt die Wiederholung psychologisch unzulänglich, es sei denn, daß sie zur Intensivierung des Ausdruckes beiträgt. So ist der Verlauf des ersten Satzes ein Abbild des menschlichen Innenlebens, ein organisches Ganzes, obschon er nicht mit dem zu erfassen ist, was wir unter Form in engerem Sinne zu verstehen gewöhnt sind; er vollzieht sich in einem zugrunde liegenden tiefinnerlichen, religiösen Prozeß. Es zeigt sich, daß Freisein von traditionellen Formschemen den stärksten Ausdruck des Organischen in sich schließen kann, und somit bildet das Werk eine Bestätigung für das im Eingangskapitel Ausgeführte über die organische Grundlegung der Form.

Die Motette zum Weihnachtsfest (op. 90, 9) führt mit voller Achtstimmigkeit in die Festsimmung ein durch einen lebhaft figurierten Choral („Lobt Gott Ihr Christen allzugleich"), dessen Cantus firmus (Sopran II, Alt II) teils durch untere Stimmen zum Choralsatz ergänzt, teils durch lebhaft kolorierte Stimmen (erster Sopran, erster Alt, erster Tenor) jubelnd umspielt wird. Aus einer freien Improvisation über „Fröhlich soll mein Herze springen" (Alt I und II, Tenor I) erwächst ein lebhaftes „Ehre sei Gott in der Höhe". Diesen Gesang faßt Mendelssohn wieder real als Engelschor auf, dessen Stimmen im stark kolorierten Ehrethema eng geführt sind. Nach stärkster Steigerung der Koloratur bricht er kurz ab. — Als ein neues Bild erklingt ein Wiegenlied unter Verwendung der Melodie: „Joseph, lieber Joseph mein", zunächst im Frauenterzett (Melodie im Alt), dann als Wechselgesang im gemischten Chor. Rhythmisch eigenartig und klanglich reizvoll wirkt sich mit den nachschlagenden Begleitstimmen die Stelle „voce pia dicite" aus. Ebenso wie in den alten Weihnachtsspielen darf auch hier die Szene der heiligen drei Könige nicht fehlen. Kurz, aber höchst charakteristisch werden sie eingeführt (erster Tenor, erster und zweiter Baß in Oktaven, der

zweite Tenor ständig in Quinten mitgehend). Dem Ganzen wird so ein eigenartiges Kolorit gegeben, den Stern lassen die Frauenstimmen im lichten D-dur aufleuchten. Die Szene findet ihren Ausklang mit dem figurierten Choral für Frauenstimmen: „Wie schön leuchtet der Morgenstern", der die vorliegende Bearbeitung aus den geistlichen Liedern und Motetten (op. 53) übernimmt. Der Beschluß, vom Soloquartett eingeleitet, klingt mit Danksagung und einer Lobpreisung in Achtstimmigkeit aus.

Op. 90, 10, Motette zum Epiphaniasfest: „Siehe, Finsternis decket das Erdreich". Das dreifache „Siehe" der Frauenchors mit taktischen Überschneidungen führt zu einem kurzen Männerchorsatz: „Finsternis decket das Erdreich". Stimmeinsätze nacheinander, klangtrübende Dissonanzen charakterisieren das Unentwirrbare der Finsternis, möglichst kleine Fortschreitungen zeigen das immer tiefer Sinken des Dunkels (ähnlich wie in op. 89 das „niedergefahren zur Hölle"). Das Aufgehen der Herrlichkeit wächst aus vierstimmigem Wechselgesang zur vollen Achtstimmigkeit. Das Soloquartett leitet mit dem Text: „Denn uns ist ein Kind geboren" hin zur reichen Entfaltung der Darstellungsmittel in den Stellen: „Wunderbar, Rat, Kraft, Held, Ewig-Vater, Friedefürst"; das „Wunderbar" durch eine aufsteigende lydische Folge herausgehoben, die zu den Chorakzenten von „Rat, Kraft, Held" wieder fällt, die weiteren Attribute durch Synkopen abgesetzt. Eine Wiederholung des ganzen Satzes läßt den Inhalt sich musikalisch noch freier und stärker entwickeln, besonders in dem barock verhäkelten „Ewig-Vater". Der dritte Satz knüpft an das Wort des greisen Simeon an, das ein Tenorsolo einführt. Das Absinken der Melodie bildet das „In-Friedenfahren" ab, noch deutlicher in der späteren Soloquartettstelle. „Das Licht, zu erleuchten die Heiden" wird durch hohe liegende Stimmen an der Grenze ihres Stimmumfanges charakterisiert, indem sich Seitenbewegungen in Terzen und Sechsten mit freiem thematischen Einwirken einer dritten Stimme vereinen. „Zum Preise Deines Volkes Israel" entfaltet sich breit in figurierter Achtstimmigkeit. Die Simeon-Worte kehren zum Schluß wieder, diesmal im Baß; in Achtstimmigkeit breit

verklingend, bestätigt der Chor: „Wie Du gesagt hast"; ein Vorhang, der das szenische Bild abschließt. Ein Choral (Cantus firmus im Sopran), teilweise chromatisch figuriert, läßt das Werk ausklingen.

Die Motette zur Passionsfeier (op. 90, 11): „Also hat Gott die Welt geliebt" erschließt diesen Spruch mit dem Mitteln achtstimmiger Chorkunst bei freier Interpretation und doppelchöriger Beantwortung. Im zweiten Teil wendet sich A. Mendelssohn dem eigentlichen Passionsgedanken zu. Der Männerchor intoniert breit: „Er kam in sein Eigentum", spitz beantwortet durch Frauenchor in schnellen Stakkato-Notenwerten: „Aber die Seinen nahmen ihn nicht auf". Da er gestraft und gemartert wurde" wird in aller Herbheit der Dissonanzen zum Aufschrei gesteigert. Der vierstimmige Choral „Was ist die Ursach' aller dieser Plagen" bezieht die Passionstatsache auf den sündigen Menschen. Die diatonischen Schritte der Melodie werden, dem Ausdruck entsprechend, chromatisch dadurch abgewandelt, daß bei Tonwiederholungen chromatische Halbstufen eingeschaltet werden, ein Kunstmittel, dem wir noch einmal im Neujahrs-Choral begegnen. Die anderen Stimmen beleuchten den Textinhalt mit den Möglichkeiten der Alteration. Ein freigestalteter achtstimmiger, wechselchöriger Satz: „Wir aber hielten ihn", mit starkem Ausdruck der Bildhaftigkeit, verschobenen Akzenten auf „geschlagen und gemartert" findet seine Intensivierung durch eine Doppelfuge „Durch seine Wunden sind wir geheilet". Das erste Thema zeigt in seinen verminderten chromatischen Schritten das Schmerzhafte der Wunden im Tonbilde, ein zweites Thema, durch eine dritte Stimme in Terzen gestützt, gesellt sich dazu. Nach der ersten Kadenz wandelt sich das Thema durch Erweiterung seiner Tonschritte. Die kleine Terz wird zur Quart, und in freier Durchführung über gedehnten Orgelpunkten im Baß mit einer größeren Steigerung der Bewegung schließt der Satz mit einem Anklang an den zweiten Teil des ersten Themas: „Sind wir geheilet". Ein figurierter fünfstimmiger Choral, begleitet durch freie, in Terzen miteinander verknüpfte Themen, hat den Cantus firmus im Alt (Melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden"). Mit langgedehnter Orgelpunktwirkung klingt er friedlich aus. —

Die letzte Choralbearbeitung, wie auch die Bildung des Gegenthemas in der Doppelfuge erweisen Mendelssohns Eigentümlichkeit im Chorsatz, die Stimmen in Terzen- bzw. Sechstengruppen aneinander zu binden und so dem linearen Satz Durchsichtigkeit und innere Festigkeit zu verleihen, ein Kunstmittel, dem wir auch bei Brahms und Reger begegnen.

Die drei letzten Motetten der Geistlichen Chormusik stellen, jede in ihrer Eigenheit, Höhepunkte des Mendelssohnschen Schaffens dar. — Die Motette zum Neujahrsfeste (op. 90, 12) wird mit einem dreistimmigen Choral (erster Alt, Tenor, Baß) eingeleitet: „Das alte Jahr vergangen ist", der in der chromatischen Abwandlung aller Stufenschritte sich im Cantus firmus teilweise in der chromatischen Tonleiter bewegt. Ebenso sind die beiden Begleitstimmen alteriert, so daß der Rückblick in der Jahreswechselstunde sich in der Harmonie ausprägt; nur an den Zeilenschlüssen erklingen reine Akkorde. Angesichts der trüben Stimmung wird der Blick auf das Unveränderliche gelenkt, und so interpretiert Mendelssohn in dem Hauptsatz den 90. Psalm. Es würde zu weit führen, auf alle Einzelheiten einzugehen und das Bildhafte seiner Tonsprache auszuführen; nur einzelnes sei hervorgehoben. Das Unveränderliche des „bist Du, Gott," gibt er in halben Noten im Unisono, auf demselben Ton verharrend; die tausend Jahre streichen „wie der Tag, der gestern vergangen ist," an Orgelpunkten der unteren Stimmen vorüber. Im Mittelsatz werden „Mühe und Arbeit" durch eine quälend sich dahinziehende melodische Linie gegen die chromatisch absteigende Tonleiter als zweites Thema und ein drittes, ebenfalls stark ins Chromatische weisendes Thema charakterisiert. „Als flögen wir davon" bildet den Flügelschlag im Rhythmischen und durch Tonreihen ab, die sich verlieren. In einer modifizierten Wiederkehr des ersten Teiles kann der Baß mit breiten Notenwerten als Sinnbild des Beständigen erscheinen. Ein psalmodierender Solosatz führt zu einer Choralfuge mit dem Thema: „Ja, das Werk unserer Hände wolle er fördern" und dem Cantus firmus im Sopran: „Laß ferner Dich erbitten". Der aus dem Psalm herausgewachsene Kontrapunkt

wird in der Fuge mit dem Choral innerlich verarbeitet, und so wird der vierstimmige Schlußchoral zum innerlich berechtigten Ausklang des Werkes. — Die Choralfuge selbst stellt ein kontrapunktisches Meisterwerk dar, das mit der inhaltlichen Gegenüberstellung beider Gedankengruppen in der Durchführung sich in den großen geistigen Zusammenhang einfügt.

Die vergeistigende Kraft der kontrapunktischen Leistung prägt sich in der Motette zum Trinitatisfest (op. 90, 13) aus, wo das Problem der Dreieinigkeit sich in einer Tripelfuge abbildet, deren drei Themen („Preiset den Vater", „Küsset den Sohn", „Betet an den heiligen Geist") nach ihrer Gegenüberstellung in der Durchführung in die homophone Zusammenfassung münden: „Und diese Drei sind eins"; eine Lösung, die der Anwendung der Tripelfuge als der Auseinandersetzung des Problems der Dreieinigkeit entspricht und der innersten Aufgabe der Kontrapunktik, nämlich organisch-geistiger Entwicklung, Rechnung trägt; ein Fall, der in seiner Formbildung mit dem gebundenen geistigen Gehalt eine völlige Übereinstimmung zeigt. Die im Verlauf der Durchführung gebrachten Umstellungen beleuchten die Themen immer wieder von anderen Seiten, und so ergibt sich mit zwingender Notwendigkeit aus diesem Prozeß, daß sie als „Eins" erkannt werden, äußerlich schon feststellbar und innerlich sich auswirkend durch das Band einer gleichen Tonalität.

Die Dreieinigkeit spiegelt sich noch einmal im Lichte des Chorals: „Kyrie, Gott-Vater" als Männerchor ($^4/_4$-Takt), „Christe, aller Welt Trost" im Frauenchor ($^3/_4$-Takt) und im großen achtstimmigen Chor: „Kyrie, Gott, heiliger Geist". Ein groß angelegtes „Ehre sei dem Vater" im achtstimmigen Doppelchor, durch Engführungen das „Ewig-Gleichbleibende" charakterisierend und sich durch die Koloratur steigernd, mündet in einen breiten Schluß in der Terzlage.

Als letztes Werk der Reihe steht die Motette zum Reformationsfeste „Ein feste Burg" (op. 90, 14). Dem lebhaft figurierten Choral „Ein feste Burg" reiht sich eine Interpretation des 46. Psalms an, die sich in aufgeregter Polyphonie der bildhaften Sprache des

Psalmisten annimmt und die Gegensätzlichkeit herausarbeitet. Der Satz: „Dennoch soll die Stadt fein lustig bleiben" entfaltet sich in seinem ruhigen Flusse über einem Orgelpunkt und klingt in breiten Akkorden mystisch zwölfstimmig aus: „denn in ihr wohnet der Herr". Das Bewußtsein dieser Tatsache stärkt sich mit der Wiederholung des figurierten Chorals auf den Text: „Und wenn die Welt voll Teufel wär'". — Dem äußeren Bild folgt die breit ausgeführte verinnerlichende Betrachtung („Was hülfe es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewönne"), die die Nichtigkeit des Menschlichen dem Göttlichen gegenüberstellt. Ein dreistimmiger, choralartiger Satz in freier Polyphonie („Dem Teufel ich gefangen lag") führt zur Erkenntnis des Trösters, und ähnlich der großen Orgelpunktstelle in Brahms' „Deutschem Requiem" ist es auch hier ein inneres Ahnen der Gewißheit, die dann in einer breit ausgeführten Tripelfuge als Tatsache erlebt wird (1. „Der Herr Zebaoth streitet für uns", 2. „Jakobs Gott ist unsre Stärke", 3. „Sela"). In dem achtstimmigen Schlußchoral „Komm, heiliger Geist, Herre Gott" ist der zweite Sopran Träger des Cantus firmus, und der erste Sopran schwebt über dem Ganzen wie etwa eine obligate Solovioline und gibt ihm so ein festliches Gepräge.

Mit dem gewaltigen Motettenwerk hat A. Mendessohn der deutschen Kirchenmusik Werte gegeben, die der Produktion vor zweihundert Jahren würdig an die Seite treten können, und die ihm einen Ehrenplatz in der Geschichte der Motette sichern.[1] Eine große Zahl von Ausdrucksmitteln der musikalischen Moderne hat er in den Rahmen der Vokalmusik gestellt und Licht gebreitet über tiefste Gründe geistigen Erlebens.

Mit der Formung seiner Motetten hat A. Mendelssohn zur Grundsätzlichkeit erhoben, aus dem Bild, das er realistisch sieht, fortzuschreiten zur verinnerlichenden Betrachtung und jedesmal das musikalische Ausdrucksmittel rein nach der Eigenart seiner Ausdruckswelt zu wählen. Daher erklärt sich der große Reichtum an musikalischen Formungsmöglichkeiten bei ihm, den in dieser Weise z. B.

[1] Vgl. dazu in ähnlichem Sinne: Moser, Die evang. Kirchenmusik S. 161!

selbst Max Reger, mit dem Moser ihn in Parallele stellt, nicht aufzuweisen hat.[1] Als Subjektivist läßt Max Reger zuweilen den Kontakt mit den sachlichen Gegebenheiten vermissen. Statt auf Grund der Bindung an ein Gedankliches, Sachliches im Ringen des Schaffensprozesses ein Intensives erstehen zu lassen, das durch Eindeutigkeit überzeugt, verliert er sich mit seiner schweifenden Kontrapunktik und Chromatik leicht im Extensiven[2]. Dabei entgeht er nicht immer der Gefahr, sich an Vorgeschautes bzw. Vorempfundenes anzulehnen[3].

A-CAPPELLA-WERKE FÜR MÄNNERCHOR.

Hatten sich die Werke für Frauenchor in die große innere Entwicklungslinie A. Mendelssohns eingliedern lassen, so sind die Werke für Männerchor mehr dem praktischen Bedürfnis erwachsen und fügen sich mehr nur dem äußeren Zeitstil ihrer Entstehung ein, nicht ohne originelle, für Mendelssohn typische Züge aufzuweisen. Eins zeigen sie sicherlich, und dadurch zeichnen sie sich in ihrer zeitlichen Umgebung aus: sie sind fein pointiert erfaßt und frei von Liedertafelei, jener Krankheit, von der bis zum heutigen Tage die Männerchorliteratur noch immer nicht völlig geheilt ist.

---

[1] Moser, Geschichte der deutschen Musik; Bd. II; S. 364.

[2] Zieht man Regers Doppelfuge im 100. Psalm zum Vergleich heran, so wird sich leicht zeigen, daß seine Fugenthemen rein instrumental gedacht sind und sich nicht aus dem Text ergeben. Ebensowenig könnte man dem Cantus firmus „Ein feste Burg" zustimmen, wenn man, wie A. Mendelssohn es stets mit Recht tut, die textliche Grundlage des Satzes („Denn der Herr ist freundlich") dazu in Beziehung setzt; denn er vereinigt hier nur der Wirkung halber miteinander, statt eins aus dem andern organisch herauswachsen zu lassen.

[3] Eine Gegenüberstellung des zweiten Fugenthemas aus Regers 100. Psalm mit dem Thema der großen D-dur-Fuge aus Brahms „Deutschem Requiem" läßt unschwer eine starke musikalische Verwandtschaft beider Themen erkennen, obwohl der Regersche Text dem Brahmsschen durchaus nicht inhaltlich gleich ist.

Männlichkeit, gepaart mit einem gesunden Humor, das ist der Grundcharakter der fünf altdeutschen Lieder, op. 33, von denen besonders Nr. 4 („Zum St. Martinsfest") hervorragt.

Im Spätstil des vokalen Schaffens wendet er sich sechs Gedichten von Goethe zu, op. 94, die frei von jeglicher Erotik, männlichem Denken und männlichem Welterleben Raum geben. Die philosophischen Gedanken Goethes erfahren hier eine musikalische Verdichtung, die vermöge ihrer Ausdruckskraft, abgesehen von den klanglichen Beschränkungen des Männerchors, diese Folge in die Höhenlinie, die die gemischtchörigen Werke innehalten, eingliedern ließe. Oft erscheint es, als habe er sich die überlegene Weltauffassung Goethes zu eigen gemacht und überblicke das Leben von einer höheren Warte. Da entgeht ihm kein ausgeprägter Zug des Textes, wie z. B. in Nr. 2 („Die Jahre") oder in „Trunken" mit seinem Unisono-Taumel, seiner kolorierten Polyphonie als dithyrambischer Kündung der Lebenskraft, oder der feine Humor in „Unüberwindlich" bei der Stelle: „... sie ist leer, und ich nicht mein ..." (Die Flasche), wo das Weltbild ins Schwanken kommt. Die beiden Eckchöre der Sammlung Nr. 1 „Symbolum" („Des Maurers Wandeln") und Nr. 6 „Talisman" („Gottes ist der Orient") gewinnen dem Klangkörper des Männerchores die ihm innewohnende Kraft für die Wiedergabe des Erhabenen und der Weltentrücktheit ab.

Mit diesen sechs Chören weist Mendelssohn auch der Männerchorliteratur neue Wege und stellt die Chöre vor Aufgaben, würdig einer Lebensauffassung gereifter Männer. Er erschließt dem Männerchor auch das Gebiet der Polyphonie. Während sie bei den meisten Werken bisher mehr als ein rein musikalisches Ausdrucksmittel oder gar als ein Ausfluß der Routine angewandt wurde, so ergibt sich der polyphone Aufbau bei ihm organisch aus der Sache heraus.

Diesem Bestreben, die Polyphonie dem Männergesang zu eröffnen und alle Stimmen somit zur selbständigen musikalischen Leistung zu erziehen, dient auch die Bearbeitung der zehn Volkslieder op. 99, z. T. unter Verwendung von Melodien aus dem Locheimer

Liederbuch[1] für drei (Heft I) bezw. vier (Heft II) frei geführte Männerstimmen. Die Polyphonie wird auch hier für A. Mendelssohn nie zum Selbstzweck, sondern sie dient der Bereicherung und Aufschließung der gewählten Vorlage; sie verliert sich nicht im extremen Linearen, sondern sie sieht die Akkorde als die Räume an, in denen sich die überaus reizvolle und charakteristische Bewegung der Stimmen vollzieht.

BEGLEITETE VOKALWERKE.

a) Geistliche Chorwerke.

Ein ähnlicher Entwicklungsgang wie in den A-cappella-Werken ist auch in den begleiteten Chorwerken festzustellen. Im Folgenden werden zunächst die geistlichen, dann die weltlichen Werke für gemischten Chor und schließlich die für Männerchor ihre Besprechung finden.

Op. 13, „Das Leiden des Herrn", folgt dem alten Volksliede „Da Christ, der Herr, in den Garten ging". Als Begleitung hat Mendelssohn dem Chor ein Streichquartett, Posaunen, Pauken und Orgel hinzugefügt und somit die Ausdrucksmittel erweitert, sodaß er den Instrumenten einen lebhaften Anteil in der Ausdeutung des Bildhaften im Text geben kann. Den Höhepunkt der Ausdruckskraft erreicht er in der Stelle: „Die hohen Bäum', die bogen sich" und in dem verklärten Jubel der letzten Strophe, die sich nach D-dur wendet, während sich das Ganze in d-moll bewegt. Der Chorsatz selbst erscheint hier an Heinrich Schütz geschult, und es ist erstaunlich, welche Wirkungen Mendelssohn hier in Anbetracht der geringen Mittel hervorzubringen vermag.

Op. 17, „Auferstehung", ist auch für kleinere Besetzung (Streicher, Hörner, Harfe und Orgel) gedacht. Angeschlossen an das altdeutsche Volkslied „Es gingen drei Fräulein also fruh", dessen Refrain dem Chor übertragen ist, werden die einzelnen Textstrophen durch ein Altsolo gegeben. Das Ganze klingt mit dem

[1] In der Ausgabe des Wölbling-Verlages, Berlin.

vierstimmigen Choral „Christ ist erstanden", der namentlich in der Altführung sehr beachtenswert erscheint, aus. Es wirkt, ähnlich wie auch das Vorhergegangene, wie ein alter Holzschnitt in naiver, darum aber auch ursprünglicher Kraft, denkbar fern dem Stil Felix Mendelssohns, zu dem W. Nagel[1] eine Parallele glaubt ziehen zu können.

Perlen besonderer Art sind die Paraphrasen über Choralmelodien für Orgel, zweistimmigen Knaben- oder Frauenchor und Solovioline (op. 52). Er gibt gewöhnlich der Sopranguppe die Führung, die Altgruppe entfaltet sich entweder kanonisch oder in freier Imitation. Orgel und Violine vertreten einen obligaten Instrumentalpart. Bewundernswürdig ist der Reichtum an stets charakteristisch gestalteten Themen, zumal in der obligaten Solovioline.

Die neue Folge dieser Paraphrasen, op. 80, erscheint in der Führung der Instrumente noch vergeistigter, abgeklärter. Gerade mit diesen Bearbeitungen hat er der Kirchenmusik Mittel in die Hand gegeben, allerorten den Gottesdienst durch die Musik in seinem geistigen Eindruck zu verstärken.

Die Choral-Kantate: „Aus tiefer Not schrei ich zu dir" (für Chor, Sopransolo, kleines Orchester und Orgel, op. 54) erhebt sich im Eingangschoral mit dem Cantus firmus im Sopran zu leidenschaftlichem Ausdruck trotz der einfachen Orchestermittel. Die Thematik wird im Verlauf der Strophe immer freier. Stellen wie „was Sünd und Unrecht ist getan" nützen die moderne Chromatik für die Interpretation des Textes in ungemein weitgehender Weise aus. „... wer kann, Herr, vor dir bleiben" ... wird durch eine Verkleinerung des Choralthemas, die in den begleitenden Stimmen teilweise enggeführt wiederkehrt, in seiner unerbittlichen Strenge und Verzweiflung gekennzeichnet. Die folgenden Strophen bilden eine fortgesetzte Steigerung zum Lichte hin.

Zunächst ist der Chorbaß aus der mezza voce heraus Träger des Gedankens, umkleidet vom düstern, zuckenden Tremolo der Strei-

[1] Musik Heft 7 a. a. O.

cher und der obligat geführten Soloklarinette in B, nur zum Schluß „... und seiner Gnade leben ..." findet die Singstimme ihren Weg zur charakteristisch sich ausbildenden Koloratur.

Die Hoffnung steigt, Tenor und Alt führen einen figurierten Hoffnungsgesang durch. Vom Baß her grollt in abgerissenen Rhythmen das Choralthema. — Das folgende Sopransolo wird Sinnbild für die Vergebungsgewißheit. Das Choralthema wird immer freier. In einem kurzen Nachsatz, in dem die den Gesang begleitende Solovioline das Wort führt, spricht sich in zarten Klängen die innere Beglückung aus, und mit vollen Klängen faßt der Chorchoral in der letzten Strophe den Gesamtinhalt noch einmal zusammen. Was die Ausdruckskraft anbelangt, so hat Mendelssohn in diesem Werke Wege beschritten, die, — frei von allem Theatralischen — ein nahezu szenisches Durchleben der Strophen ermöglichen und so in ähnlicher Art wie die Bußtagsmotette innere religiöse Vorgänge musikalisch zum Erlebnis werden lassen.

Es scheint, als liege der hier geschilderte innere Prozeß der Heiligung dem Gedankenkreis Mendelssohn besonders nahe und erhebe sich in ihm zu größter Kraft der Äußerung. Es ist bedauerlich, daß man diesem Werke nicht des öfteren in unseren kirchenmusikalischen Aufführungen begegnet, da es durch seine Gestaltung doch so starke Bindungen zu unserem Zeiterleben erweist.

Zu gleicher Zeit entstanden ist der P s a l m 1 3 7 für Chor, Sopransolo und Orchester, op. 58. Das Schicksal des Volkes Israel in der Gefangenschaft klingt in herber Weise durch den Psalm, wie ein Lichtblick erscheint das Sopransolo, die Erinnerung an Jerusalem. Hier macht sich Mendelssohn die Ausdruckskraft der Koloratur zu eigen, die eben in diesem Falle unmittelbarer Ausbruch für den Affekt wird. Ein Höhepunkt dramatischer Kraft entfaltet sich zum Schluß bei „Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt und zerschmettert sie an den Steinen", wo sich der Unisono-Chor zum stärksten Akzent erhebt. Während die vorhergehende Kantate, op. 54, sich in Einzelstimmungen vertieft, ist dieses Werk a fresco großzügig hingelegt mit starker Entfaltung des Ausdrucks trotz strenger

Bindung in Stimmführung und Thematik. Das Orchester beginnt in einzelnen Solostellen (Sopransolo im Mittelsatz) eine selbständige Rolle mit wirksamen Imitationen von Horn und Flöte.

Die Kantate „Auf meinen lieben Gott" (für vierstimmigen Chor, Soli, kleines Orchester und Orgel ad lib., op. 61) ist in ihrer inneren Struktur ganz eine Hinwendung zum Bachstil, namenlich die imitatorische Handhabung des Orchesters legt davon Zeugnis ab. Im Eingangschoral erhebt sich der Chor durch die Stimmführung bei der Stelle „Trübsal, Angst und Nöten, mein Unglück kann er wenden" zu starkem Ausdruck. Vers 2 ist als Tenorsolo gedacht und spricht das Vertrauen zu Gott aus; der Choral erscheint als Cantus firmus in den Holzbläsern, die innerliche Beziehung herstellend; das Begleitmotiv symbolisiert die Sündenschlange. — Angesichts der letzten Dinge ertönt ein Pesante alla marcia funebre im dritten Vers. Zu einer modifizierten Durchführung des Chorales im Orchesterbaß entfaltet eine Baßstimme in freien Ausdrucksfiguren den Inhalt des Textes, und den Gedanken der letzten Zeile „... meine Seel wird er versorgen ..." spinnt das Orchester in einem Dur-Nachspiel aus, das in seiner melodischen Struktur im lichten Gegensatz zum düstern Trauermarsch steht. Ein Duett (Sopran und Alt) in Form einer Choralparaphrase führt zum breiten Schlußchor, in dem der Tenor, gestützt durch Hoboe, Bratsche und erstes Cello, den Cantus firmus trägt. Der ganze Satz ist eine große thematische Steigerung, die ihren Höhepunkt im „Amen" (Imitationen, Baß, Sopran) findet. Folgen die beiden ersten Sätze in ihrer thematischen Verhäkelung überlieferten Stilprinzipien, so stellt der dritte Vers als Trauermarsch wieder jene Eigenheit des persönlichen Versenkens und der persönlichen Formung A. Mendelssohns dar.

War in den anderen Kantaten durch die Strophenfolge der zugrunde liegenden Choräle bezw. Volksliedertexte der Gedankengehalt vorgezeichnet, so gibt auch der Text zu der Kantate „Zagen und Zuversicht" (op. 84) für drei Solostimmen, gemischten Chor und Orchester nicht, wie man nach den Worten des Titels erwarten könnte, eine dogmatische Auseinandersetzung, sondern eine Reihe

von Bildern nach Worten der Heiligen Schrift, die durch die Anschauungskraft der einzelnen Situationen den Titel rechtfertigen. Zeiten der Zerstörung Jerusalems und der Bedrängnis des Volkes Israel geben durch Altsolo, Tenorsolo und Chor dem Zagen Bildhaftigkeit, verstärkt durch den Spott- und Triumphchor der übermütigen Sieger. Ein Baßsolo tröstet, noch aber ist die Zuversicht nicht gewonnen, noch klingt im Duett des Alt und Tenor die Schwere des Schicksals durch in breiten „O weh!"-Rufen. Aber die tröstende Kraft des Basses („Ich habe dich von je und je geliebet") läßt den Gedanken an den Beistand Gottes im Soloterzett wach werden: „... ist Gott für uns ..." Immer mehr erwacht das Bewußtsein der göttlichen Hilfe, im Soloterzett bilden sich die Themen heran, und die Gewißheit der Kraft durch Gottes Hilfe strahlt sich in einer Quadrupelfuge aus, in der der Sopran in seinem zweiten Teil des Themas das Bestätigungs-„Amen" übernimmt, der Alt das Tenorsolo, der Tenor aus dem Altsolo erwächst, und der Chorbaß das Thema des Baßsolos durchführt. Mit einer gewaltigen Entwicklung, unter Einführung von neuem thematischen Material klingt die Fuge in einem breiten Amen, zu dem das Soloterzett hinzutritt, mit erhabener, siegesgewisser Wucht aus. Für die Gewißheit der Zuversicht gibt er so eine Bestätigung der verschiedenen Meinungen durch die Zusammenfügung in der Einheit der Fuge. Gewährte ein längeres Orchestervorspiel als Einleitung in seiner Thematik der Verzagtheit Ausdruck, so bricht der Schluß in der Gewißheit göttlicher Hilfe mit vollster Kraft im Endakkord kurz ab, uneingedämmt weiterschwingend im Hörer. Auch hier ersteht die musikalische Form als solche immer wieder neu, indem sie sich durch den geistigen Gehalt neu bildet. Wenn wir bedenken, daß die Zeit der Entstehung dieser Kantate wohl die schwerste unseres Vaterlandes war, so konnte der Dank für den Ehrendoktor der Gießener Theologischen Fakultät (1917) keine würdigere und erhabenere Form finden. A. Mendelssohn wies damit die theologische Wissenschaft sehr eindringlich darauf hin, die emotionalen Kräfte der Musik der Lehre nutzbar zu machen.

Op. 87, 1, ein Passionslied für zwei Frauenstimmen, gemischten

Chor, Streichorchester (ad lib.) und Orgel, ist wieder ein Werk für einfachere Verhältnisse gedacht, und in der Schlichtheit des Ausdruckes zeigt Mendelssohn sich hier als Meister.

b) Weltliche Chorwerke.

Am Anfang des Mendelssohn'schen Schaffens stehen zwei Werke für gemischten Chor und Orchester: „Der Hagestolz", op. 5, „Die Frühlingsfeier" op. 6. Der Hagestolz ist ein Neckreigen aus Herders „Stimmen der Völker", und damit charakterisiert sich auch das Werk, welches mit seiner feinen pointierten Art den im Text gebundenen Humor musikalisch ausstrahlen läßt und die galante Geistigkeit des Gehaltes in der Musik widerspiegelt. Die Feinheit der Instrumentation und der Themenbildung gibt diesem Werk das elfenhaft Zierliche. Wie eine feine, duftige Zeichnung Schwind'scher Diktion zieht dieses liebenswürdige Werk an uns vorüber.

„Die Frühlingsfeier", nach der Klopstock'schen Hymne, atmet ganz den Geist des Dichters und hebt das Werk in die Sphäre des Erhabenen. In ihm treten die Stilmomente späterer Arbeiten auf: einmal die bilderreiche Sprache mit ihrer Gefühlsballung und Hingegebenheit an das All, als dem Sinnbild des Unendlichen, des Erhabenen; dann das Erleben des großen Naturschauspieles, des Gewitters, im Geiste der Musik. Alles findet seine Kündung und Zusammenfassung in der großen Doppelfuge „Lobet den ewigen Schöpfer der Welt". Gewaltige, sich auswirkende Kraft erwächst in Unisono-Sequenzen mit breitem Ausklang, gipfelnd in erhabenen Glücks- und Allmachtsgefühlen. Wenn diese Hymne auch ein Frühwerk darstellt, so erschließt sie doch Klopstocks Geist in reiner Form; denn sie ist aus dem innersten Erleben erwachsen.

Es ist bezeichnend für A. Mendelssohns Geistesart, daß wiederum Goethe den Anstoß gibt für zwei größere Chorwerke „Paria" (op. 36) und „Pandora" (op. 37). In „Paria" ließ sich Mendelssohn trotz des indischen Milieus nicht verleiten, der Musik ein exotisches Kolorit zu geben (wäre er seiner Zeit verhaftet gewesen, hätte er es sicher

getan), sondern er folgt dem Gedankengang der Dichtung musikalisch und läßt durch Erinnerungssymbole (Leitmotive) die Handlung musikalisch-organisch erwachsen. Die eigentliche Paria-Legende wird eingerahmt von Chören, dem „Gebet des Paria", das musikalisch auf die Legende hinführt, und dem „Dank des Paria", der inhaltlich aus der Legende erwächst und deren Grundidee mit Tenor-, Baß- und Altsolo im Chor sich ausschwingen läßt. Im Mittelpunkt des dramatischen Geschehens steht die eigentliche Legende, die durch einstimmiges Vorspiel der Geigen eröffnet wird. Mendelssohn äußert sich selber einmal darüber:[1] „Ich habe mir bei dem Violin-Unisono vorgestellt, wie die Frau bei grauendem Morgen in die Tropenwelt hinaustritt; hoher Himmel, seltsame Pflanzen, worauf der Blick vom Schweifen ins eigene Innere zurückkehrt." Diese Äußerung bestätigt aufs neue, wie Mendelssohns Musik aus dem Bildhaften herauswächst. Gleichsam ein Vorahnen des Schicksals der Frau spiegelt sich in dem Vorspiel wieder, das keiner bestimmten Tonalität folgend, nur inneres Ungewisses kündet. Das Grundmotiv ist herausgewachsen aus dem Thema der Urteilsvollstreckung. Das wechselvolle, dramatische Geschehen der Handlung gibt Gelegenheit zur Entfaltung reicher musikalischer Ausdrucksmittel für Solo, Chor und Orchester, die in der Gegensätzlichkeit der Parianatur gipfeln: „Und so muß ich, die Bramane, mit dem Haupt im Himmel weilend, fühlen, Paria, dieser Erde niederziehende Gewalt".

„Pandora", op. 37[2], hat eine eigene Geschichte seines Werdens. Zunächst waren einige Stücke entstanden, und nach und nach vermehrte sich die Zahl, sodaß zuletzt das Werk in seiner heutigen Gestalt dastand. Die einzelnen Szenen wurden durch gesprochenen Text verbunden, später durch Chor- und Solosätze mit einander in Beziehung gebracht. Trotzdem stellt das Ganze auch in der heutigen Gestalt keinen einheitlichen Szenenverlauf dar, sondern eine Anein-

[1] Musik 7, a. a. O. Seite 208. H. Kretzschmar (Führer d. d. K.) sieht in dem Vorspiel die deutliche Absicht, Besonderes zu bieten.

[2] Das Werk findet an dieser Stelle seine Würdigung, obwohl es nach dem Choranteil unter die Männerchorwerke zu zählen wäre.

anderreihung einzelner szenischer Erlebnisse, zwischen die sich Männerchöre schieben, so der „Hämmerchortanz", als begeisterter Lobhymnus auf das Feuer, der „Hirtengesang", der „Chor der Krieger" und der breite, heitere Schlußgesang. Charakteristisch ist auch der Gesang der „Fischer" durch das in Engführungen sich verstrickende „Netz"-Thema. Waren für die Chöre dieses Werkes formale Gebundenheiten gegeben, so entfaltet sich Mendelssohns Schöpferkraft in den Einzelgesängen,[1] die aus der Szene heraus gestaltet sind und auch außerhalb des Werkes ihre musikalische Bedeutung infolge ihrer inneren Geschlossenheit nicht einbüßen, sondern sehr wohl als szenische Lieder angesprochen werden können; so die Gesänge des Epimetheus mit ihrem Schmerz um die Verlorene und ihren Visionen, die nur so real gestaltet werden konnten, weil sie bildhaft erlebt wurden; so Phileros im stürmenden Drängen der Jugend und mit der zur Verzweiflung aufwallenden Klage; die große Szene der Epimeleia in ihrer breiten Lyrik, mit dem Jubel des Herzens und der dramatischen Entfaltung bedeutet den Höhepunkt des Werkes. Dem Ganzen geht eine ausgedehnte Ouvertüre voraus mit ausgiebiger thematischer Verarbeitung des Tanzthemas aus dem Schlußchor.

*

Die Männerchöre Mendelssohns mit Orchesterbegleitung sind teils Gelegenheitsarbeiten, teils aus bestimmtem Anlaß hervorgegangen. Ähnlich, wie er im „Hagestolz" den Ton des Heiteren trifft, so ist auch die humoristische Ballade nach dem Volksliede „Der Schneider in der Hölle" (für Männerchor, Tenorsolo und Orchester) treffend gezeichnet. Jede einzelne Strophe, die mit ihrer Bildhaftigkeit zum Malen lockt, ist charakteristisch behandelt, einmal durch den Chor, dessen Anteil organisch erwächst, dann durch die eigenartige Orchesterbegleitung. Wenn Nagel[2] angesichts der harmlos derben und bei aller grotesken Komik so feinen überlegenen Art die Parallele

[1] Auch einzeln unter den Liedern erschienen.

[2] Musik 7, a. a. O.

zu Wilhelm Busch zieht, so muß man ihm recht geben; denn der Humor ist bei beiden des Bissigen entkleidet und wird in seiner befreienden Art zum lebensfördernden Faktor. Gerade dieses Werk bietet für unsere Männergesangvereine eine dankbare Aufgabe

Vier Männerchöre, op. 23, gleich op. 94 dem Bielefelder „Arion" gewidmet, dem Mendelssohn einige Zeit vorgestanden hat, sind echte deutsche Lieder: „Bur, Holl stur", das auch in den Liedern wiederkehrt, mit seiner kernigen schlichten Art; „Ergebung" (ebenfalls dort vertreten); das markige „Deutsche Flottenlied", und ein schwungvolles „Trinklied".

Op. 34, „Deutscher Aar" und „Festgesang"; der letztere ist zur Einweihung des Darmstädter Goethedenkmals geschrieben im Stil zurückliegender Zeiten.

Wie sich die Schaffenskraft Mendelssohns in den Werken immer stärker entfaltet, dafür zeugt das dem Leipziger Lehrergesangverein gewidmete op. 96, „Verklärung", („Urblut flutet im Menschengeschlecht") für Männerchor, Soloquartett und Orchester. Dem Text, der zu den Urwurzeln menschlicher Kräfte und zu ihren Auswirkungsgipfeln hinführt, entspricht die Behandlung für Männerchor als dem Träger des menschlichen Gestaltungswillens, und in großflächiger Art läßt Mendelssohn diese Gedankenwelt sich mit gewaltigen Steigerungen und stärksten Akzenten im Musikalischen ausstrahlen.

BÜHNENWERKE.

Mendelssohns Opern, insbesondere die beiden im Druck vorliegenden „Elsi, die seltsame Magd" (op. 8) und „Der Bärenhäuter" (op. 11), waren für sein Schaffen eine Entwicklungsnotwendigkeit. Daß sie heute trotz vieler musikalischer Schönheiten für unsere Zeit nicht mehr lebensfähig erscheinen, liegt nach Mendelssohns eigenem Urteil daran, daß er sich zu sehr an die Gestaltung des Textes gebunden glaubte. Der Verfasser des Textes, Hermann Wette (Gatte der Adelheid Wette, der Librettistin von „Hänsel und Gretel"), wollte in beiden Fällen ein literarisch wertvolles Textbuch

mit eigenem Lesewert schaffen und übersah dabei, daß ein Bühnenwerk vor allem eine knappe, in sich geschlossene Handlung erfordert. Obwohl ihm Mendelssohn für die erste Oper den Szenenentwurf selbst aufgestellt hatte, verliert sich der Text in Breiten, die für die musikalische Gestaltung hemmend werden mußten. Da, wo der Text den Anforderungen entspricht, konnte sich auch das Musikalische in höchst charakteristischer Weise entfalten, und so gewähren die Opern interessante Einblicke in Mendelssohns Schaffensart. Die Zeichnung des Bettlers in „Elsi" ist musikalisch sehr treffend gelungen, ebenso weist die Partie der Elsi starke musikalisch dramatische Höhepunkte auf. Der „Bärenhäuter" deutet in der Gestaltung der Ruppert-Partie und des Satans auf eine besondere Fähigkeit Mendelssohns für die Spieloper hin. Leider ist ihm nie der rechte Text in die Hände gelangt. Stellt man diese Oper in Parallele mit Siegfried Wagners „Bärenhäuter", so muß man trotz aller Schwächen des Werkes eine Überlegenheit des Mendelssohnschen, namentlich in der Erfindungskraft, zuerkennen. Wenn Mendelssohn jetzt selbst die beiden Werke für nicht geraten erklärt, so ist das ein besonderes Zeichen von hoher Selbstkritik, mit der er seinem Schaffen gegenübersteht.

DAS LIEDSCHAFFEN.

Dem Liedschaffen A. Mendelssohns wird man nur dann nahekommen können, wenn man seine innere Veranlagung und typische Konstitution als Augenmusiker, wie er sich selbst bezeichnet, in Betracht zieht. Denn gerade das Lied gibt für sein Inneres sehr eingehenden Aufschluß.

Wie schon früher betont wurde, bedarf A. Mendelssohn zum Sichkundgeben einer ihn innerlich erregenden, erweckenden Vermittlung. Er erzählt von sich selber[1], daß er zu Anfang des Krieges für seine Schulkinder Kriegslieder[2] geschrieben habe; aber nur dann

[1] Mündliche Äußerung dem Verfasser gegenüber.

[2] Auch hier zeigte sich Mendelssohns besondere Begabung für das Schaffen zündender, volkstümlicher Melodien.

sei ihm die Gestaltung gelungen, wenn er sich die einzelnen Truppengattungen in ihren typischen Bewegungen vorstellen konnte, sonst blieb sein Schaffen empfindungslos. Er selbst fühlte sich als der Fahrende, Marschierende, Reitende, und aus dem Erleben heraus wuchs die Musik; oder wie er ein anderes Mal äußerte: „Ich fühle mich in den Dichter versetzt in dem Augenblick des Empfangs, und von da aus gestalte ich."[1]

Es soll hier nicht die Frage erwogen werden, ob bei diesem oder jenem Schaffenden etwa die rein musikalische Komponente überwiegt; wohl aber verlaufen z. B. bei Schumann und auch bei Brahms zuweilen das Erleben des Textes und musikalischer Vorgang miteinander parallel; beide sind wohl assoziativ verknüpft, aber verschmelzen nicht immer zur Einheit.

Worin diese Verschmelzungseinheit besteht, das wird sich in der Folge herausstellen. Sie erschöpft sich nicht in der musikalischen Deklamation, noch weniger in der schönen Melodie, jenen Gegensätzen der Florentiner zur Neapolitaner Oper und ebenso in der Entwicklungsgeschichte des Liedes, wie sie sich selbst bei ein und demselben Meister finden, etwa bei Schumann, der den Text gelegentlich zu Gunsten des musikalischen Motives zerreißt („Lotosblume", „Dichterliebe") und die berechtigten Ansprüche des Textes melodisch überflutet.

Hugo Wolf nimmt unter den Liedkomponisten der Moderne eine dem Dichter am engsten sich anschmiegende Haltung ein. Ein zu enger Anschluß aber an den Dichter, ein Sich-Verlieren in jede bildhafte Einzelheit, bloße tonmalende Darstellung des Gedichtes, würde dem Gesamtwerk die musikalische Organik unterbinden.

Ein Beschränken auf das Deklamatorische allein müßte ohne Zweifel, um den Inhalt zu erschöpfen, zu einer Überladung des Begleitpartes hinführen. „Begleitung aber muß Begleitung bleiben" (A. Mendelssohn).[1] Darum soll in die Gesangstimme die Bildhaftigkeit des Textes einfließen, soll das Bildhafte im Text die Tonbewegung beeinflussen,

[1] Mündliche Äußerung zum Verfasser.

aber nur bis zu dem Grade, daß das Bildhafte oder Tonmalende organischer Bestandteil des Ganzen zu bleiben vermag. Texte, die sich in bloßer Aneinanderreihung von Bildern verlieren (Impressionen), überschreiten diese Grenze. Es gilt A. Mendelssohn, ein musikalisches Aequivalent herauszukristallisieren etwa zu der Art, wie Ludwig Wüllner rezitiert.

Jene Entwicklungslinie zum Sprechgesang hin, die Schubert etwa in seinem „Doppelgänger" vorzeichnet, hat bei Liszt und noch mehr bei Wolf ihre Fortbildung erfahren. Nicht minder knüpft, nach dem Urteil Liszts, das Musikdrama Wagners an diese Entwicklungsmöglichkeiten an. Den gleichen Weg hat A. Mendelssohn in seinem Liedschaffen innegehalten; die Eigenheit des Textes bringt sich bei ihm in organischem Verschmelzungsprozeß formbestimmend zur Geltung.

Wie stark Mendelssohn über derart grundlegende Fragen nachgedacht hat und manches Überraschende in der Differenzierung des Ausdrucks aufzudecken vermag, erweisen seine Äußerungen. Er will sogar die Übereinstimmung von Wort und Ton bis auf die syntaktische Akribie ausgedehnt wissen. „... Eine durchgeführte Theorie des Verhältnisses würde manches Interessante zutage bringen. Welche musikalische Form entspricht dem Komma, dem Strichpunkt, dem Doppelpunkt, dem Frage- und dem Ausrufungszeichen im Wortsatz? Darf ein konditional beginnender Wortsatz in der Musik mit der Harmonie der Tonika anfangen? Oder hat diese erst beim Nachsatz einzutreten? ... u. a. m. — Mozart ist in den auf italienischen Text geschriebenen Opern auch in dieser Sache sehr fein, davon ist freilich in der deutschen Übersetzung wenig zu spüren."[1]

Daß A. Mendelssohn aber keineswegs gesonnen ist, rein musikalische Faktoren, d. h. formbildende Kräfte aufzugeben, bestätigt er an anderer Stelle, wo er sich gegen die zeitgemäße Bevorzugung des Bachschen Arioso gegenüber der Arie wendet. „Ist die geistige Helle und Kühle, eine der schönsten Wirkungen der Form, nicht ein ästhetisch vornehmerer Zustand als der durch naturalistische Sen-

[1] Musik 7, a. a. O.

sationen hervorgerufene rauschartiger Erregung? Physiologische Wirkungen durch Musik spürt auch ein Gaul, wie schon der Verfasser des Hiob weiß (Hiob, Kap. 39, Vers 25)."[1] Was Mendelssohn unter Form versteht, ist über bloßem Formalismus erhaben und deckt sich mit dem Begriffe einer inneren Klarheit in jenem Moment des Schaffensvorganges, in dem sich das musikalische Erleben zur eindeutigen Äußerung verdichtet. Diese Eindeutigkeit im Gegensatz zu der Vieldeutigkeit[2] Hanslickscher Prägung kann durch die Bezogenheit zu einem medialen Grunde gleichwohl vielgestaltig in der Formenäußerung sein.

Einer Einordnung von Mendelssohns Liedschaffen nach bestimmten Stoffgebieten, wie sie Moser[3] vornimmt, kann man nicht unbedingt zustimmen. Allerdings reine Liebeslyrik, d. h. solche, die sich in einer bloßen Subjektivität des Gefühls erschöpft, ist nicht sein Schaffensgebiet. Dazu fehlt ihm die persönliche Einstellung. „Erotik ist nicht die Potenz, die die alleinige lebensbestimmende Macht darstellt, sondern nur ein Faktor unter vielen".[4] Hier liegt ein Hindernis vor, das seinem Opernschaffen eine allgemeinere Auswirkung versagte, wie nicht minder seinen Liedern. Nur wenige sind in weitere Kreise gekommen, so z. B. das „Nachtlied Zarathustras" (Nietzsche). Wenn er auch zeitweilig Sänger gehabt hat, die sich für sein Schaffen einsetzten, so blieb der nachwirkende Widerhall aus; die Kritik war von der Tagesmeinung befangen. „Ich habe mein ganzes Leben lang quer gestanden; hätte ich mich der Zeit angepaßt, so hätte ich Schiffbruch gelitten. Wohl aber lernt man und nimmt an."[4] Zeitig hat er Hugo Wolf kennen gelernt, und er war Zeuge, wie dieser im engsten Kreise seine noch im Manuskript vorliegenden Goethe-, Eichendorff- und Mörike-Lieder vorsang.[5]

---

[1] Musik 7, a. a. O.

[2] Vgl. dazu Hanslicks Behauptung, „eine und dieselbe Melodie könne ebensogut Zorn wie leidenschaftliche Liebe bedeuten".

[3] Moser, a. a. O.

[4] Mündliche Äußerung zum Verfasser.

[5] Decsey, a. a. O. S. 77 ff., 94.

Die Zahl der Dichter, denen sich A. Mendelssohn zuwendet, ist beschränkt; nur die, die seiner Vorliebe für Bildhaftigkeit entsprechen, erwählt er sich, vornehmlich Goethe, Shakespeare und Gottfried Keller, den er noch bis in sein hohes Alter hochschätzt. Was er sonst an Dichtern heranzieht, muß seinen Forderungen, die wiederum in seiner Natur begründet sind, zusagen. Wie sehr er sich der anregenden Kraft der Dichter verpflichtet fühlt, erhellt die Tatsache, daß er eine große Anzahl seiner Lieder zunächst gar nicht mit Opuszahlen bezeichnet hatte, weil er sie in seiner bescheidenen Art nicht als selbständige musikalische Leistung hingestellt wissen wollte.

In seinem Liedschaffen heben sich drei Perioden deutlich ab. Das situationshingegebene Moment tritt von Anfang an als treibende Kraft hervor. Gleichsam dem erwachenden Innern entsprechend, ist er überaus sparsam mit den Mitteln, und noch trägt die Melodik nicht immer das typische persönliche Gepräge der späteren Zeit.

Er wendet sich gern epischen Stoffen zu, wie im „Getreuen Eckart", der in seinem Eckartmotiv doch schon eine zwingende Kraft der musikalischen Gestaltung erweist. Das „Bettlerlied" ist, wie er selber sagt, ein Abbild jener rüpelhaften holländischen Sphäre; das Ganze ist von einem Walzer eingerahmt; treffend gelingt ihm die Zeichnung der charakteristischen Gebärde. — Das Verankertsein im Bildhaften läßt gerade in der ersten Folge seiner Lieder ganze Gruppen erkennen, die durch Bewegungen angeregt worden sind. Das Wogen des Kornes wird zum Anlaß für die aus der Bewegung melodisch herauswachsende Linie („Sommergeister"). Der „Nachtreiter" (Klaus Groth) stürmt im wilden Galopp der Klavierbegleitung daher. „Twe Waigenleedkes" lassen den Vorgang des Wiegens mit innerem, bzw. äußerem Vorgang verschmelzen, einmal mit dem Windessausen draußen und zum andern mit der Müdigkeit der Mutter. Der äußere Vorgang ist also für Mendelssohn nicht der allein bindende Faktor, sondern nur Charakteristikum für eine Gesamtsituation. Das „Märchen" könnte ebenfalls in die Gruppe der Wiegen-

lieder gezählt werden, wenngleich es durch die Entrücktheit seines Ausdrucks erdenfern wirkt.

Hier berührt sich die Auffassung mit dem vorhergehenden „Frühlingsnetz", das in seiner Duftigkeit und inneren geistigen Verknüpfung eben die denkbar entsprechende Form für den Eichendorffschen Text darstellt. Die Verstrickungen des Netzes in der Klavierbegleitung mit einem ostinaten Motiv weisen hier schon, bei einem der ersten Lieder, eine weite Spannung des melodischen Bogens auf, gestärkt durch die weit ausstrahlende Tendenz der harmonischen Funktionen.

Im Gegensatz dazu stehen die weiten Monologstellen aus dem „Hohen Lied" in einfachster modulatorischer Führung und breiten Arpeggien, die den Text sich auswirken lassen. Das „Nachtlied Zarathustras" fühlt schon in spätere Schaffenszeit vor mit seinem quellenden Strömen der melodischen Entfaltung und führt hin zur Lyrik im engeren Sinne: Goethes „An Belinden" mit seinem drängenden Vorsatz und verklärten zweiten Teile; desgleichen Heines „Wenn ich in Deine Augen seh'". „Sehnsucht" (Ludwig Wüllner gewidmet) zeigt ein Gestalten, das mit seiner Zartheit in die Nähe des „Frühlingsnetzes" weist, entwickelt sich aber rein strophisch.

„Goldhahn" (Klaus Groth) gibt ein zierliches Bild aus dem Naturleben, „Die Taube" führt schon der Dichter in die Nähe volksliedartiger Gestaltung. „Der Husar" (Gottfried Keller) wie auch „Das nächtliche Ständchen" mit seinem Übermut sind zwei Gegenstücke, das eine den Pointen des Textes musikalisch nachgebend, das „Ständchen" wirksam durch seine Frische. „Kehraus", als „danse macabre", wird durch eckigen, zackigen Rhythmus und Dissonanzen in seiner Wirkung gestärkt.

Wie weit Mendelssohn selbst dem rhetorischen, syntaktischen Aufbau nachgibt und ihm aufs engste folgt, erweist die in duftiger Ferne und modulatorischer Alteration verklingende „Dämmerempfindung". Eins der stärksten dieser Folge ist Goethes „Dämmerung senkte sich von oben", ein Zusammenfließen äußeren Bewegungserlebens mit innerem Gefühlsvorgang; das Nachspiel spiegelt in der

Gegenbewegung des Anfangsthemas den gedanklichen Fortschritt der Schlußzeile zu innerlicher Gehobenheit.

Die fünf Lieder nach Shakespeare stehen am Beginn der Liederreihe, op. 4, und weisen die gleichen Eigenschaften auf wie die Texte mit der kernigen Kraft der Sprache, dem Nebeneinander von Tragik und Humor. Besonders hebt sich „Das Todeslied" (aus „Was ihr wollt") mit seiner weitströmenden melodischen Linie hervor. (Dieses und das „Frühlingsnetz" erweisen gleich zu Anfang des Schaffens, daß Mendelssohn zu den allerersten Berufenen auf dem Gebiete des Liedes zu zählen ist.) Hier schmilzt das Musikalische mit dem Text zusammen, während bei einigen Liedern dieser Gruppe noch ein gewisses musikalisches Moment vorwaltet und die Form bestimmt.

Derselben Wurzel, im Ausdruck voll Trotz, Sarkasmus und Humor, ist „Als ich noch ein winzig Büblein war" (aus „Was ihr wollt") ersprossen, das in „Im Winter" sein Gegenstück findet. „Sommerbild" in seiner Schwüle und dem darin zum Ausdruck gebrachten Schmerzlichen des Vergehens bestätigt trotz der Sparsamkeit der Mittel die Kraft des Ausdrucks. „Maidag" mit seiner Frische führt zu den „Fünf plattdeutschen Dichtungen" desselben Dichters (Hermann Wette), die Mendelssohn im Volkston komponiert hat (op. 38) und deren Kernigkeit und unverfälschte Kraft durch die Musik um so urwüchsiger hervortritt.

In Mendelssohns mittlerer Schaffensperiode ist Goethe die treibende Kraft. Das innere Gefühlsleben erscheint sich nun frei von allen Fesseln zu entfalten. Mittel des Ausdrucks regen ihn zum vollen Gebrauch der Kräfte an, in breiter Fülle strömt die melodische Linie. Das, was vorher im Melodischen die Bewegung abbildete, erschien mehr im Sinne einer Bleistiftzeichnung und in einer gewissen Zurückhaltung des Farbigen und Gegensätzlichen. Jetzt wächst das Geistige in breiter, symbolischer Linie heraus und findet seine Höhe in dem großen ornamentalen Stil des „Herbstgefühls". Jeder geistige Vorgang und Fortschritt im Text bedeutet eine rei-

chere Entfaltung des Klanglichen („gedrängter quellet ...", Rückung von D-dur nach Es-dur), eine innere Symbolik, die im Erschließen des Textes keine Hemmung mehr gelten und die Gefühlsballung künstlerische Realität werden läßt. Als Gegenstück mit einem Zug des Innigen und Intimen ist der „Blumengruß" anzusehen mit seiner expressiven, ausladenden Linie des Schlusses.

Den Weg zu dieser musikalischen Höhe kennzeichnen: „Locken, haltet mich gefangen" mit seiner breit ausholenden, ornamentalen Melodik; „Flavios Gesang" mit seiner weitentwickelten Steigerung des letzten Teiles; „An die Türen will ich schleichen" in seiner melodischen Verkettung mit den ständig dahinrückenden Akkorden. Der „Nachtgesang" strömt in Kantilenen, die sich zur Leidenschaftlichkeit steigern, aus, und mit breiter deklamatorischer Kraft entfaltet sich „O Welt, du gibst mir Schauer und Wonnen". Ebenso sind „Mailied", „Tanz unter der Linde" und „Der Schäfer" dem Charakter des Textes im Musikalischen angeglichen, und auch hier beweist sich Mendelssohn als feiner Gestalter und Beherrscher der anzuwendenden Mittel und Formen.

Die sechs Goethe-Lieder (op. 39) zeigen da, wo bildhafte Anregung vorhanden ist, eine starke Entfaltung des Emotionalen und durch die mediale Gebundenheit eine Vielfältigkeit des Ausdrucks. Der neckische Ton in „An seine Spröde" basiert auf dem südlichen Milieu der Dichtung; „St. Nepomucks Vorabend" folgt dem Bilde in stiller, fließender Feierlichkeit. „Mai" erwächst mit Zartheit und Duft aus dem Textlichen, während „Selige Sehnsucht" die dichterische Symbolik mit ihrer Gefühlsbindung ganz ins Musikalische umsetzt. Das „Lied des Lynkeus" atmet bei mehr motivischer Gestaltung überschäumendes Lebensgefühl; das „Nachgefühl" gibt mit seinem Begleitmotiv der inneren Unruhe Ausdruck.

Als Inbegriff einer inneren Erregung, die fast eine physische, geballte Kraft ahnen läßt, kann man die fünf, der Altistin Tilly Koenen zugeeigneten Lieder (op. 60) bezeichnen. Aufbäumende Lebenskraft im „Liede des Schmiedes", Temperamentsausbrüche in der „Zigeunermusik", Heinescher Sarkasmus im „Goldenen Kalb" mit

dem Realismus im Gelächter. Einen Ruhepunkt in dieser Aufwallung bedeutet „Die Verschmähte" mit der in der Klavierbegleitung obligat geführten Flöte, die Gegensätzlichkeit von Gefühlskälte und entflammter Liebe charakterisierend. Julius Otto Bierbaums „Lied in der Nacht" zeigt im zweiten Teil einen lyrischen Einschlag.

In diese mittlere Schaffensperiode fällt eine ganze Reihe von Liedern, die sich durch eine Frische des Erfassens der Situation auszeichnen, wie: „Ich fürcht nit Gespenster" (Gottfried Keller) mit der realistischen Schlußwirkung; das „Unkenlied" (Gottfried Schwab) mit sehr charakteristischer Ausnützung des Unkenrufes, der zum formbildenden Bestandteil wird.

Drei Lieder aus dem Italienischen Liederbuch von Paul Heyse treffen das Milieu mit sicherem Griff; das „Fischerlied" mit seiner langen Vokalise, ebenso das „Ständchen" mit den ostinaten Tönen (a, h), im schäumenden Temperament „Die Näherin" (allegro molto im $\frac{6}{8}$-Takt).

„Am Gardasee" (L. Nodnagel) führt mit seinen mannigfachen, tieferfaßten Stimmungsbildern, die aber in einer Gefühlseinheit münden, hin zu den drei Liedern von Karl Wolfskehl. Diese müssen als ein Versuch angesehen werden, dem Wunsche des Dichters um Vertonung einiger seiner Gedichte zu entsprechen. Sie erweisen die Echtheit des Mendelssohnschen Schaffens, indem sie seine Grenzen zeigen. Der Text, mit seiner zerfahrenen Bildhaftigkeit, konnte die Schaffenskraft Mendelssohns nicht voll erregen. Er selbst bezeichnet darum diese Lieder „als eine kränkliche Sache".[1]

Allmählich kann man an dem Liedstil Mendelssohns gewisse Merkmale abstrahierender Vergeistigung feststellen. Es scheint beinahe, als gebe er nur noch das Allernotwendigste, alles andere erscheint ausgespart. Das Erfassen des Bildhaften sublimiert sich immer mehr zu einem Erfassen des Symbolischen der inneren Analogie. Es liegt ein Reiz des Abgeklärten über den Liedern, die melodische Linie wird immer gewählter, stellenweise bis zum Lapi-

[1] Mündliche Äußerung zum Verfasser.

daren hin, streng gemeißelt. Vergleicht man die Frühwerke mit den Spätwerken, so zeigen sie dem Auge zunächst die gleiche Struktur. Aber die Fassung der Frühwerke könnte man als eine von verschiedenen Möglichkeiten ansehen, im Spätwerk ist es nur die eine Möglichkeit, die sich zwingend ergibt. Sie ist so gefaßt, daß bei aller Sparsamkeit der Mittel doch das Wesentliche und dieses sich allein auswirken kann. Man könnte daher von einer Abstraktion des Stils sprechen. Es bestätigt sich damit der gleiche Vorgang, der auch für die späten reinen Vokalwerke typisch ist.

Dieses innerlich Konzentrierte und Gespannte prägt sich in der „Auferstehung" (L. Uhland) ab. Schwungvoll, mit geballter Energie, wird das Identische des Textes zum Identischen im musikalischen Vorgang durch die Verwendung gleicher melodischer Symbole: „Den Himmel sah ich in ihren Augen". Ebenso wird der „Zwiespalt" (Goethe) zu einer geistigen Auseinandersetzung zwischen dem „Cupido"- und „Mavors"-Thema. Klangliche Sublimiertheit erweist „Nacht liegt auf allen Wegen" mit den feinen, schillernden Farben im Verklingen. Auch das Begriffliche gewinnt emotionale Kraft in dem F. T. H. Vischerschen „Breite und Tiefe".

„Kind und Löwe" sieht A. Mendelssohn als eine Art geistigen Enkel des Mozartschen Prüfungsmarsches in der „Zauberflöte" (bei der Feuer- und Wasserprobe) an; denn Goethes Novelle vom „Kind und dem Löwen" könnte nach seiner Ansicht durch die Zauberflöte angeregt sein: „Tamino flötet den wilden Tieren"[1]. Der betrachtende Teil des Textes wird von einer obligaten Stimme umspielt (als Soloflöte gedacht) und so symbolisch verklärt.

Eine ungemein reizvolle, nur auf das Allernotwendigste in der Zeichnung sich beschränkende Vertonung mit weich sich verschlingenden Linien ist das Kellersche „Im Nachschauen", in der Zartheit des Duftes das Gegenstück des Spätstils zum „Frühlingsnetz". Demgegenüber ist der „Chapeau" (Gottfried Keller) eine realistische Zeichnung mit reflektierender Begriffssymbolik; in das Schlußthema

[1] Musik 7, a. a. O. S. 215.

klingt im Nachspiel noch einmal das Grollen hinein. „Die goldene Schar" (Gottfried Keller) ist in der Wärme der Situation erfaßt und bei aller Vielgestaltung des motivischen Bildes von ausgesparter Linienführung. Die beiden „phänologischen" Lieder mit ihrer Symbolik des Naturgeschehens werden zu symbolisch musikalischen Vorgängen, im ersten den „ewigen Ring" schließend, im zweiten die musikalische Abbildung des nahenden Frühlings und des herniederflokkenden letzten Schnees. Auf dem Wege zu dieser Stilentwicklung entstand „Das Gotteskind" mit seinem melodischen Bogen und seiner überraschenden Einfachheit.

Wenn man die Künstlerpersönlichkeiten in Betracht zieht, denen die Lieder teilweise gewidmet sind, so ist es auffallend, daß es fast nur Altistinnen sind. Da möchte es scheinen, als sei die Altstimme mit ihrer pastosen, glutvollen Linie das rechte Mittel zur Ausprägung von A. Mendelssohns Melodik, die nicht nur als solche an sich wirken will und soll, sondern durch sie lebensvolle Klangwerdung erfährt.

Ordnet man A. Mendelssohn in die Geschichte des deutschen Liedes ein, so kann er zu den Hauptvertretern des darstellenden Liedstiles gezählt und an die Seite von Hugo Wolf gestellt werden. Während in dem Schaffen Hugo Wolfs die reinmusikalische Komponente zuweilen stärker hervortritt, prägt sich bei A. Mendelssohn besonders die Fähigkeit aus, symbolisch-geistigen Gehalt des Textes im Musikalischen organisch zu erschließen und so zu veranschaulichen.

III. KAPITEL

DIE INTENSIVIERUNG DER INSTRUMENTALFORM

Die reinen Vokalwerke sowohl wie auch die Stilentwicklung im Liede haben gezeigt, daß mit dem reifen Alter A. Mendelssohns eine Abstrahierung im Stile vor sich geht, indem die Einwirkung des gesehenen Bildes, die im Frühstil mehr empirisch durch die Musik wiedergegeben wurde, einem symbolischen, vergeistigenden Erfassen weicht. Da A. Mendelssohn nach seiner eigenen Angabe stets eines Mediums bedurfte, das ihn zur Schaffensäußerung anregte, so wurde durch symbolische Abstraktion der Schwerpunkt des Schaffensantriebes allmählich vom Anschaulichen weg nach dem Rein-Geistigen hin verlegt. Und wie er auch die strengste musikalische Form in seinem Vokalschaffen noch geistigen Problemen dienstbar macht, so scheinen Formen um ihrer selbst willen für ihn wesenlos zu sein, vielmehr stets einem geistigen Lebensprozeß zu erwachsen. Diese Annahme wird noch bestätigt durch jene Tatsache, daß A. Mendelssohn zu o b j e k t i v e r Gestaltung drängt; denn bei Subjektivisten verliert sich das Schaffen, sobald das Emotionale versiegt, in Formalismus, d. h. in ein Konstruiertes, dem an sich ein befriedigender Wohllaut, vielleicht auch ein ästhetischer Wert nicht abgesprochen zu werden braucht. Da das Problem musikalischer Darstellung geistiger Gedankengänge in den Vokalwerken A. Mendelssohns gelöst und in einem hohen Grade der Vollkommenheit gemeistert erscheint, so liegt es nahe, auch für sein instrumentales Schaffen mediale Bindungen zu erwarten.

Arnold Mendelssohns seelisches Erleben baut sich auf dem Nacheinander eines geistigen Prozesses auf, wie schon die allgemeinen Schaffensgrundlagen gezeigt haben, nicht als eine Summe von Ele-

menten oder Zuständen, sondern in stetigem Verlaufe als ein inneres Werden, als das Sich-Entfalten und wechselreiches Wachstum des seelischen Lebens im Sinne des Bergsonschen Begriffes der reinen Dauer („temps-invention")[1] mit seinem in allen Momenten flutenden und vorwärtsstrebenden Geschehen.

Eine Analyse der Themen in A. Mendelssohns Kammermusikwerken ergibt, daß die Themen nicht sofort in ihrer ganzen Größe abgeschlossen dastehen, also nicht in erster Linie eine formal ablaufende musikalische Einheit darstellen, sondern einem Ausgangsmotiv als einer Keimzelle erwachsen, aus der das Thema allmählich aufblüht, befruchtet von geistigen Triebrichtungen, die den Entwicklungsprozeß ordnen, verknüpfen und ihn fördern im Fortschreiten des Gedankens. Ein derartiger Vorgang hat zur Voraussetzung, daß das grundlegende Motiv der Niederschlag eines Geistigen ist, und daß es durch die in ihm gebundene geistige Spannkraft sich so stark auswirkt, daß es mit seiner Art auch das gegensätzliche Thema schon von vornherein bestimmt. Man wird darum selbst unter seinen Ausgangsmotiven niemals solche antreffen, die nur im Interesse der Klangschönheit erfunden wurden. Bereits auf Grund ihrer rhythmischen Struktur findet die Annahme einer medialen Gebundenheit ihre Bestätigung. Nicht aber handelt es sich nur um einen abbildenden Prozeß im Sinne äußerlich schildernder Programmusik, sondern ein streng gebundenes, organisches, wohldurchdachtes Geschehen bestimmt den musikalischen Verlauf.

Die Durchführung bringt die in den Themen ruhende Problematik zur Entfaltung. Und so kann aus inneren Gründen die Wiederholung der Themengruppe nach der Durchführung bei A. Mendelssohn nicht mit ihrer Aufstellung identisch sein, auch abgesehen von der Verschiebung des in der Sonatenform zwischen den beiden Themen bestimmenden tonalen Funktionsverhältnisses. Die Durchführung erscheint als ein Prozeß des inneren Wachsens; Teile des aufgestellten Themas haben sich innerhalb der Durchführung erwei-

[1] Vgl. Bergson, L'évolution créatrice, S. 369—370.

tert, ausgereift und ausgeprägt, scheinbar Nebensächliches ist zur Kraft erwachsen; das Nacheinander im Verlaufe ist zur Gleichzeitigkeit einer inneren Durchdringung geworden. Daher trägt die letzte Wiederholung ein ganz anderes Gesicht als die Aufstellung der Themen; sie sind durch einen organischen Lebensprozeß hindurchgegangen. Es scheint berechtigt, die Form in solcher Auffassung mit dem Heranwachsen eines Menschen zu vergleichen, dessen natürliche Veranlagung der Themenaufstellung entsprechen würde, und dessen Lebensergebnis erkennen läßt, was aus den Anlagen geworden ist, ein Spiegelbild zur letzten Wiederkehr der Themen. Mensch und Thema gleichen sich in der Gebundenheit ihrer keimenden wie in der Freiheit und Mannigfaltigkeit ihrer zu voller Lebensreife gediehenen Kräfte. Auf diese Auffassung der Sonatenform, die vielen gegenwärtig als zu sehr im Geistigen verankert und daher überlebt erscheint, hingewiesen und ihren unantastbaren Wert wieder durch die Tat erwiesen zu haben, ist das Verdienst A. Mendelssohns, indem er dadurch neue Perspektiven zur Erfassung scheinbar überständig gewordener Formen erschlossen hat.

Erst mit op. 62 beginnt sein Instrumentalschaffen. Es handelt sich um eine Suite für Blas- und Schlaginstrumente, vielleicht eine Bestätigung dafür, daß das Rhythmische sich bei ihm als besonderer Antriebsfaktor für das Schaffen geltend machte. (Bei einem Gespräche mit dem Verfasser über Hindemiths „Cardillac"[1] ergab sich, daß die impulsiven Rhythmen Hindemiths einen besonders starken Eindruck auf ihn gemacht hatten; verwandte Saiten waren bei ihm zum Anklingen gebracht worden.)

Von seiner Sonate für Klavier (op. 66) schätzt A. Mendelssohn am meisten den Schlußsatz in Form einer frei gearbeiteten Chaconne. Der durch das Thema gegebene Gedankengang läßt dieses sich im Lichte freier Durchführungen nach allen Seiten hin entfalten und ausbreiten; durch seine innere Logik ein stark wirkender Satz. A. Mendelssohn hat selbst den Gedanken erwogen, zu diesem Satz

[1] P. Hindemith war Mendelssohns Schüler.

eine Einleitung zu schreiben und die drei vorhergehenden Sätze, die er an und für sich als gut gearbeitet schätzt, fallen zu lassen.

Die Themen der beiden Streichquartette A. Mendelssohns (op. 67 D-dur, op. 83 B-dur) tragen in sich starke Entfaltungsmöglichkeiten durch ihre rhythmische Energie, durch gespannte tonale, bzw. harmonische Funktionen und durch die Ballung des Unisono. Den organischen Bildungsprozeß im Aufbau der Ecksätze bestätigen retardierende Momente, die gewissermaßen Entwicklungsabschnitte kennzeichnen; Generalpausen lassen neue Kräfte sammeln. In den Finalsätzen beider Quartette erwachsen in der Durchführung neue Gebilde. Das D-dur-Quartett läßt das Andante-Thema zu Variationsfolgen sich umbilden; an Stelle des Scherzo gibt es einen Walzer in Biedermeierart. Dem großen Finale des B-dur-Quartettes geht ein Lento voraus, das das Hauptthema des nachfolgenden Satzes allmählich gebiert.

Die Sonate op. 71 für Violine und Klavier bestätigt auch in dem Andante mesto den organischen Formungsprozeß durch Variieren des Themas. Der letzte Satz weist durch seine spielerische Gebärde auf mediale Gebundenheit hin.

Einem wenig bebauten Gebiet, der Literatur für zwei Geigen und Klavier, hat er in seinem Trio op. 76 eine sehr wertvolle Gabe geschenkt; die beiden gleichen Instrumente mußten ihn besonders zu imitatorischer Arbeit anregen, und so als Zwiesprache zwischen den beiden Instrumenten erhält auch dieses Werk den Antrieb zu seiner organischen Gestaltung.[1]

Die „Moderne Suite" für Klavier, op. 79, greift auf die Suitenformen zurück mit der Einschaltung eines Walzers. Das Vorspiel stellt eine große, ständig wachsende Entwicklung dar. Der Titel „Moderne Suite" ist insofern berechtigt, als eine Reihe von Elementen hinzugetreten ist, die das Klavierschaffen seit dem Domi-

[1] Eine unvergeßliche Stunde war es für den Verf., als der greise Meister in jugendlicher Frische gelegentlich des „Oberhessischen Musikfestes" in Laubach (September 1925), im Hause des Grafen Solms, dieses Werk aufführte.

nieren der Suitenform vor zwei- bis dreihundert Jahren bereichert haben.

In seinem Violinkonzert, op. 88, folgt A. Mendelssohn der Auffassung des Konzertes als eines Miteinander-Ringens und stellt Violine und Orchester als Gegenkräfte gegenüber. Er ist sich des Charakters und Klangwertes der Violine wohl bewußt, so daß er ihr in den Themen Gelegenheit zur Entfaltung edler Kantilenen gibt, aber dem Thema immer etwas Gesprächhaftes verleiht. Das Adagio trägt dem elegischen Charakter des Instrumentes Rechnung, während er dem Spieler mit einem prickelnden Finale-Satz ein reiches Feld zur Entfaltung seiner Künste zuweist. Für die Violinliteratur bedeutet dieses Konzert eine hervorragende Bereicherung in musikalischer Hinsicht, namentlich nach dem sentimentalen Einschlag der Violin-Konzerte der letzten Jahrzehnte, etwa abgesehen von den Konzerten eines Brahms, Reger, Schillings. Es ist ein Werk, das von dem Spieler zu seinen hohen technischen Anforderungen eine ebenso große geistige Potenz verlangt; denn sein absoluter musikalischer Gehalt ist nur durch ein allergewissenhaftes Studieren zu erschöpfen.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Die vorliegenden Ausführungen haben versucht, der Bedeutung Arnold Mendelssohns gerecht zu werden, insbesondere für die Vokalmusik. A. Mendelssohn vermag hier den geistigen Gehalt des Textes nach seiner Wesenheit und hinsichtlich der Verknüpfung seines Gedankenverlaufes in organischer musikalischer Formung zu erschließen und zu veranschaulichen. Aber auch seine Instrumentalmusik zeigt den denkenden Künstler, der jedem Formproblem mit unbedingter Selbständigkeit gegenübertritt und ihm eine organische Lösung abzuringen weiß.

Ein Urteil über A. Mendelssohn bedarf nicht nur historischer und stilistischer Gesichtspunkte, sondern einer psychologischen Erfassung seiner gesamten Persönlichkeit, um den inneren Grundlagen seines Schaffens gerecht zu werden. Gerade Vokalmusik ermöglicht, neben einer Prüfung der Organik im rein musikalischen Aufbau, eine Prüfung auf die Echtheit hinsichtlich ihres geistigen Gehaltes. Und hier sehen wir, wie Gebilde, etwa die Motette, deren geistiger Gehalt im Laufe der letzten zwei Jahrhunderte fast zur Bedeutungslosigkeit verflacht war, und die mit wenigen rühmlichen Ausnahmen fast nur noch Anspruch auf Würdigung einer formalen Tüchtigkeit erheben konnten, durch den Vokalstil A. Mendelssohns wieder zu symbolischer Kraft erstarken und Ausdruck geistiger Geschehnisse zu werden vermögen.

Den Impuls- und Explosionsmusikern der allerletzten Jahrzehnte, die in der Aufwallung ihres Gefühlsverlaufes diesen dynamisch in der Musik abbilden, die aber, um sich nicht in Formlosigkeit zu verlieren, sich gern strengstem Formenzwang unterwerfen, steht A. Mendelssohns Eigenart denkbar fern. In seiner medialen Gebundenheit

schafft er anscheinend ohne vorgesetztes Formschema. Indem sich aber im Miterleben eines organisch sich entwickelnden Gedankenverlaufes sein eigenes Ich bis in alle seelischen und geistigen Resonanzen hinein erschließt, ermöglicht A. Mendelssohns Meisterschaft nun eine vollwertige musikalische Entwicklung und Darstellung des im Texte ruhenden Vorstellungsgehaltes. Gleichwohl ist A. Mendelssohn bei aller symbolischer Bildhaftigkeit seines Schaffens doch nicht den Programm-Musikern zuzuzählen; sein Symbolgeschehen verschmilzt mit dem aus rein musikalischer Gesetzlichkeit Geschehenden zu vollkommener Einheit. Bloßer äußerlicher Abschilderung widerstrebt A. Mendelssohns im Grunde streng logische und im besonderen musikalisch-logische Veranlagung.

Diese strenge Logik prägt sich auch in Mendelssohns betonter Ablehnung der „Atonalität" aus; er selbst bezeichnet sich als „tonal bis auf die Knochen". Scheinbare Abweichungen von der Tonalität erklären sich ihm immer als eine Folge logischer und sprachlicher Einordnung der textlichen Komponente in das musikalische Geschehen. Daß er die harmonischen Fesseln seiner Lehrer (Grell, Wilsing, Kiel, Taubert, Löschhorn) sprengt und die harmonische Entwicklung des vergangenen Jahrhunderts sich voll dienstbar macht, bedeutet auf dem Gebiet der A-cappella-Musik des beginnenden 20. Jahrhunderts ein geschichtliches Verdienst.

Die Thematik Mendelssohns erwächst aus medialen Bindungen jenseits von absoluter Musikalität, jenseits aber auch von bloßer Betonung eines rein Subjektiven. Durch die Hingegebenheit an ein medial gegebenes Sachliches spiegelt sich in seiner Musik ein sinnvolles Geschehen. So wird selbst die Fuge, die man immer wieder gern als einen nur formalen dynamischen Ablauf hinstellen möchte, zu einem geistigen Gestaltungsprozeß (vgl. Motette zum Trinitatisfest, Neujahrsfest, zur Passionsfeier, „Zagen und Zuversicht"). Die Hinwendung zum Sachlichen unter Ausschaltung eigenwilliger, persönlicher Momente erweist ihn als einen Vertreter schlichten Sachlichkeitsstrebens, das eine innere Intensivierung des Formalen zur Folge hat. Gerade dies aber ist von den bisherigen Beurteilern des

Meisters nicht erkannt worden, und darum mußten sie vor einer Erscheinung wie der seinen versagen.[1]

Heute aber, wo die Kunstentwicklung die Folgerungen der in Kunstgewerbe und Architektur vor einem Vierteljahrhundert anhebenden Sachlichkeitsbewegung endlich zu ziehen beginnt, dürfte sich sein gesamtes Lebenswerk in voller Breite erschließen. Der Meister, der die Schwelle seines achten Lebensjahrzehntes überschritten hat, hat zu dem Verfasser selbst das Bekenntnis ausgesprochen: „Seit einigen Jahren habe ich das Gefühl, daß ich mich mit meinen Zeitgenossen besser verstehe; besonders in der Ablehnung jener gewissen Philister-Romantik, die meiner Generation ‚Das Schöne' bedeutete, mir aber von jeher als verlogen tief verhaßt war, fühle ich mich der heutigen Jugend nahe."

[1] Daher ist es erklärlich, wenn Moser ihn mit einer großen Gruppe identifiziert, die auf „harmloserem, geradem Wege manchen Eigenwert, manches satztechnisch Unverbrauchte hervorholten ... aber Ideenneuheit erwuchs hier nicht". (Moser, a. a. O. S. 364.)

LITERATURVERZEICHNIS

Moos, Paul: Die Philosophie der Musik. 2. Aufl. 1922. (Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart-Berlin-Leipzig).

Moos, Paul: Die deutsche Ästhetik der Gegenwart. 1920. (Schuster & Loeffler, Berlin).

Bergson, Henri: L'évolution créatrice. 7. Edition 1911. (Félix Alcan, Paris).

Bergson, Henri: Essai sur les données immédiates de la conscience 1889. (Ebenda).

Das Zitat aus „L'évolution créatrice" auf S. 12/13 ist der deutschen Ausgabe des Werkes entnommen (Eugen Diederichs, Jena 1912).

Metz, Paul: Die eidetische Anlage der Jugendlichen in ihrer Beziehung zur künstlerischen Gestaltung. (Marburger Dissertation 1925).

Lucke, Victor: Experimentell-strukturpsychologische Untersuchungen über Sonderformen des integrierten Menschentypus (M. D. 1926).

Bekker, Paul: Das deutsche Musikleben. 1919. (Schuster & Loeffler, Berlin).

Pfitzner, Hans: Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. 1920. (Verlag der Süddeutschen Monatshefte, München).

Wagner, Rich.: Beethoven. Neuausgabe 1927. (Philipp Reclam jun., Leipzig).

Nagel, Wilibald: Arnold Mendelssohn. „Die Musik" 7, 1907—08, Heft 22. (Schuster & Loeffler, Berlin).

Mendelssohn, Arnold: Allerlei. (Ebenda).

Moser, H. J.: Geschichte der deutschen Musik. 2. Bd., 2. Halbband. 1924. (J. G. Cotta Nachf., Stuttgart-Berlin).

Moser, H. J.: Die evangelische Kirchenmusik in volkstümlichem Überblick. 1926. (J. Engelhorns Nachf., Stuttgart).

Leichtentritt, Hugo: Geschichte der Motette. 1908. (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

Schering, Arnold: Geschichte des Instrumentalkonzerts. 1905. (Ebenda).

Einstein, Alfred: Augenmusik im Madrigal. (Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft, 14. Jahrg., 1912/13, Heft 1).

Decsey, Ernst: Hugo Wolf. 3.—6. Aufl. 1919. (Schuster & Loeffler, Berlin).

Deutsches Musikjahrbuch 1926; herausgegeben von Rolf Cunz. (Th. Reismann-Grone, G. m. b. H., Essen).

Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft; 5. Heft, 1926. (J. Engelhorns Nachf., Stuttgart).

Mitteilungen des Verlages Breitkopf & Härtel, Leipzig. Nr. 133, Febr. 1926.

Evangelischer Kirchengesangverein für Deutschland. 37. Jahrgang; Heft 9 (September 1926).

Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst. Verlag Vandenhoeck u. Ruprecht, Göttingen. 30. Jahrg.; 1925; Heft 12 (Zum 70. Geburtstag A. Mendelssohns): Aufsätze von Julius Smend, Hans Joach. Moser, Heinrich Spitta.

VERZEICHNIS DER BESPROCHENEN WERKE ARNOLD MENDELSSOHN'S

1. A-CAPPELLA-WERKE

a) für gemischten Chor:

op. 14, Sechs Chorsätze nach Angelus Silesius (C. F. Peters, Leipzig)
op. 32, Fünf geistliche Tonsätze (Ebenda)
op. 40, Vier geistliche Gesänge (Otto Forberg, Leipzig)
op. 42, Acht Gesänge für Frauenchor (C. F. Peters, Leipzig)
op. 44, Fünf Gesänge (Ebenda)
op. 45, Fünf geistliche Lieder (F. E. C. Leuckart, Leipzig)
op. 46, Dreißig Volkslieder (C. F. Winter, Darmstadt)
op. 47, Drei Madrigale (nach Worten aus Goethes „Leiden des jungen Werther") (Ries u. Erler, Berlin)
op. 53, Sechzehn kirchliche Lieder und Motetten (Breitkopf u. Härtel, Leipzig)
op. 56, Motette zur Siegesfeier (F. E. C. Leuckart, Leipzig)
op. 57, Drei patriotische Lieder (Ebenda)
op. 81, Drei Motetten (Ebenda)
op. 89, Deutsche Messe für achtst. gem. Chor (Breitkopf u. Härtel, (Leipzig)
op. 90, 1—14, Geistliche Chormusik (Ebenda)

b) für Männerchor:

op. 33, Fünf altdeutsche Lieder (R. Forberg, Leipzig)
op. 94, Sechs Gedichte von Goethe (F. E. C. Leuckart, Leipzig)
op. 99, Zehn Volkslieder (Breitkopf u. Härtel, Leipzig)

2. BEGLEITETE VOKALWERKE:

a) geistliche Chorwerke:

op. 13, Das Leiden des Herrn, für vierst. Chor, Soli, Orgel und kleines Orchester (C. F. Peters, Leipzig)
op. 17, Auferstehung für Altsolo, gem. Chor, kleines Orchester und Orgel (Ries u. Erler, Berlin)

op. 52 u. 80, 24 Paraphrasen über Choralmelodien für Knaben- oder Frauenchor mit Orgel und Violine (C. F. Peters, Leipzig)

op. 54, Aus tiefer Not, Kantate für Chor, Sopransolo, kleines Orchester und Orgel (Ebenda)

op. 58, Psalm 137 für Chor, Sopransolo und Orchester (Ries u. Erler, Berlin)

op. 61, Auf meinen lieben Gott, Kantate für vierst. Chor, Soli, kleines Orchester u. Orgel ad lib. (C. F. Peters, Leipzig)

op. 84, Zagen und Zuversicht, Kantate für drei Solostimmen, gem. Chor und Orchester (F. E. C. Leuckart, Leipzig)

op. 87, 1, Passionslied für zwei Frauenstimmen, gem. Chor, Streichorchester und Orgel (Breitkopf u. Härtel, Leipzig)

b) weltliche Chorwerke:

op. 5, Der Hagestolz, Neckreigen für gem. Chor und Orchester (B. Schotts Söhne, Mainz)

op. 6, Die Frühlingsfeier, eine Hymne für Soli, gem. Chor und Orchester (Verlag Ries u. Erler, Berlin)

op. 36, Paria für Soli, gem. Chor und Orchester (Ebenda)

op. 37, Pandora, Gesänge und lyrische Szenen für Männerchor, Soli und Orchester (Ebenda)

op. 10, Der Schneider in der Hölle, humoristische Ballade für Tenorsolo, vierst. Männerchor und Orchester) (R. Forberg, Leipzig)

op. 23, Vier Männerchöre mit Orchester (Ries u. Erler, Berlin)

op. 34, Deutscher Aar, Festgesang für Männerchor und Orchester (R. Forberg, Leipzig)

op. 96, „Verklärung", für Männerchor und Orchester (F. E. C. Leuckart, Leipzig)

3. BÜHNENWEKRE:

op. 8, Elsi, die seltsame Magd. Oper in zwei Aufzügen (Albert Ahn, Berlin-Köln-Leipzig)

op. 11, Der Bärenhäuter, Oper in drei Akten (Ebenda)

4. LIEDER:

Erste Folge:

Bettlerlied
Frühlingsnetz
Märchen
Aus dem Hohenlied
Aus: „Was ihr wollt"
Nächtliches Ständchen

An „Belinden“
Wenn ich in deine Augen seh
Sehnsucht
Twe Waigenleedkes:
a) De bange Vater
b) De möde Moder
Der Kehraus
Die Sommergeister
Goldhahn
Die Taube
Nachtreiter
Aus dem Nachtlied Zarathustras
Dämmerempfinden
Der Husar
Bur, holl stur!
Dämmrung senkte sich von oben...

Zweite Folge:

Zwei Lieder: a) Locken, haltet mich gefangen
b) Flavios Gesang
Drei Lieder des Harfners
Ich fürcht nit Gespenster
Drei Lieder aus dem Italienischen Liederbuch (Heyse):
a) Fischerlied
b) Ständchen
c) Die Näherin
Drei Lieder von Karl Wolfskehl:
a) Ich bin fern gewesen
b) Aufbruch
c) Nirvana
Unkenlied

Dritte Folge:

Herbstgefühl
Blumengruß
Phänologisches Lied
Nachtgesang
O Welt, du gibst mir Schauer und Wonnen
Gotteskind

Vierte Folge:

Die goldne Schar
Nahender Frühling
Der Chapeau
Im Nachschaun
Kind und Löwe
Breite und Tiefe
Nacht liegt auf allen Wegen
Auferstehung
Zwiespalt

(Ries u. Erler, Berlin)

op. 4, Fünf Lieder nach Shakespeare (B. Schotts Söhne, Mainz)
op. 29, Vier Gesänge (R. Forberg, Leipzig)
op. 16, Drei Lieder (Adolph Fürstner, Berlin)
op. 38, Fünf plattdeutsche Dichtungen (C. A. Challier, Berlin)

op. 39, Sechs Goethe-Lieder (C. F. Peters, Leipzig)
op. 60, Fünf Lieder (F. E. C. Leuckart, Leipzig)
„Das Alte Deutsche Weihnachtslied". Herausgegeben von Karl Budde und Arnold Mendelssohn (Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg)

5. INSTRUMENTALWERKE:

op. 62, Suite für Blas- und Schlaginstrumente (F. E. C. Leuckart, Leipzig)
op. 66, Sonate für Klavier (C. F. Peters)
op. 67, Streichquartett in D-dur (Ebenda)
op. 71, Sonate für Violine und Klavier (Ebenda)
op. 76, Trio für zwei Violinen und Klavier (Ebenda)
op. 79, Moderne Suite für Klavier (Ebenda)
op. 83, Streichquartett in B-dur (Breitkopf u. Härtel, Leipzig)
op. 88, Violinkonzert (Bote u. Bock, Berlin).

LEBENSLAUF

Ich, Hermann Carl Wilhelm Hering, wurde am 4. Mai 1890 zu Berlin als Sohn eines Musiklehrers geboren und besitze die preußische Staatsangehörigkeit.

Anfänglich für den freien Musikerberuf bestimmt, wandte ich mich, durch die Verhältnisse gezwungen, dem Lehrberufe zu. Nach Ablegung der Gesanglehrerprüfung für höhere Lehranstalten in Preußen am Akademischen Institut für Kirchenmusik zu Berlin-Charlottenburg (Prüfungsvorsitzender Geh.-Rat Prof. Dr. Hermann Kretzschmar) im Januar 1913 trat ich am 1. April 1915 in den höheren Schuldienst am Staatl. Gymnasium in Schwetz a. W. ein und bin seit dem 1. Juli 1916 am Staatl. Gymnasium Philippinum zu Marburg (Lahn) als Musiklehrer tätig. Am 14. Oktober 1927 legte ich die Ergänzungsreifeprüfung vor der Kommission des Provinzialschulkollegiums zu Kassel am Realgymnasium in Marburg ab.

Vom Wintersemester 1919/20 bis zum Wintersemester 1920/21, vom Sommersemester 1923 bis zum Sommersemester 1927 studierte ich an der Universität Marburg Musikwissenschaft, Philosophie, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft.

Das Rigorosum bestand ich am 23. November 1927.

Meinen akademischen Lehrern in Marburg, den Herren Geh.Rat Prof. Dr. Natorp, Geh.-Rat Prof. Dr. Elster, Geh.-Rat Prof. Dr. Busch, Prof. Dr. Wechßler, Prof. Dr. Brackmann, Prof. Dr. N. Hartmann, Prof. Dr. Horst, insbesondere den Herren Prof. Dr. Hamann, Prof. Dr. Jaensch und Prof. Dr. Stephani bin ich für die empfangene Förderung zu aufrichtigem Danke verpflichtet.